主编 范大灿

第4卷

德国文学史

韩耀成 著

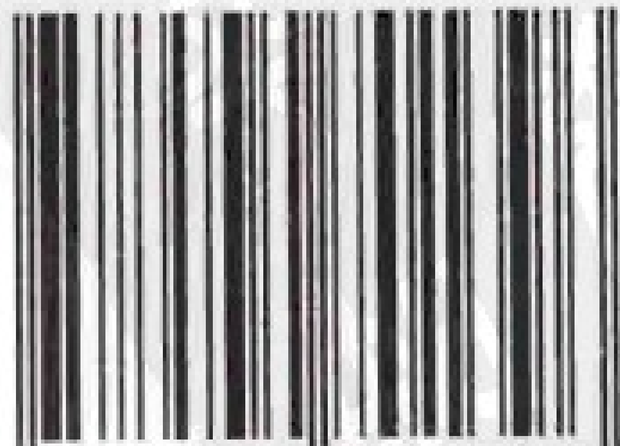
凤凰出版传媒集团 译林出版社

德国文学史

第4卷

主编
范大灿

ISBN 978-7-5447-0139-6

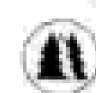


凤凰出版传媒网:www.ppm.cn
定价：58.00元

范大灿 主编 韩耀成 著

德国文学史

第4卷

凤凰出版传媒集团  译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

德国文学史. 第4卷／范大灿主编;韩耀成著.—南京:译林出版社,2008.6
ISBN 978-7-5447-0139-6

Ⅰ.德… Ⅱ.①范… ②韩… Ⅲ.文学史-德国
Ⅳ.I516.09

中国版本图书馆CIP数据核字（2008）第030463号

书　　名	德国文学史(第四卷)
主　　编	范大灿
作　　者	韩耀成
责任编辑	赵燮生
出版发行	凤凰出版传媒集团 译林出版社(南京市湖南路47号 210009)
电子信箱	yilin@yilin.com
网　　址	http://www.yilin.com
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
印　　刷	扬州鑫华印刷有限公司
开　　本	710×1000毫米 1/16
印　　张	33.75
插　　页	2
字　　数	470千
版　　次	2008年6月第1版 2008年6月第1次印刷
书　　号	ISBN 978-7-5447-0139-6
定　　价	58.00元

译林版图书若有印装错误可向承印厂调换

前 言

一

在人类历史上,20 世纪上半叶既是社会、经济迅猛发展的时代,又是个灾难深重的时代，在不到半个世纪的时间里竟爆发了两次世界大战,而德国又都处于两次世界大战漩涡的中心。这两次世界大战给世界人民,也给德国人民造成了巨大的灾难。然而,20 世纪上半叶又是德国文学的变化和发展异常迅速的时代,这一时期的德国文学人才济济,硕果累累。这卷德国文学史,前四章基本上以流派为经,以作家作品为纬,希望通过对不同时期文学流派发生发展脉络的梳理，来揭示其社会历史和思想政治的深刻背景,探索不同时期德国文学的特点。在威廉帝国时期,从 19 世纪 70 年代至 90 年代初是自然主义狂飙突起时期;世纪之交是象征主义、印象主义等各种流派纷呈时期,也是德国文学从传统向现代转变的重要时期;1910 年至 20 年代魏玛共和国初期是表现主义鼎盛时期。在魏玛共和国时期,从 20 年代中期到 1933 年希特勒上台以前,大体上是新实际主义和无产阶级革命文学并行发展时期。第三帝国时期,德国文学发展的正常轨道被打破,此前以某个或几个流派为主导的情况已不复存在,我们对这一时期文学的叙述也作了相应的改变,主要从纳粹文学、内心流亡文学和流亡文学三个方面来加以梳理。与某些文学流派只在一段时间里盛行不同的是，现实主义文学的发展是持续

的，从未中断。当然，在新的历史条件下和文学氛围中传统现实主义也在不断变化和发展，并且吸取现代主义的一些表现手法，充实、丰富和发展自己的表现艺术，使现实主义文学呈现出新的辉煌。20世纪上半叶也是德国文学巨匠辈出的时代，豪普特曼、尼采、霍夫曼斯塔尔、格奥尔格、里尔克、亨利希·曼、托马斯·曼、格·凯泽、卡夫卡、德布林、布莱希特、穆西尔、赫尔曼·布罗赫、黑塞、福伊希特万格、卡内蒂、安娜·西格斯、内莉·萨克斯……像一颗颗璀璨的星星，闪耀在各个时期德语文学的上空，形成一道瑰丽的文学景观。

二

对20世纪德国文学的叙述为什么从19世纪末期开始？这是因为从那时开始德国文学出现了新的变化和发展。1871年德国统一以后的威廉帝国时代，经济和科学技术得到迅速发展，德国从一个落后的农业国发展成为一个高度发达的工业国。同时，欧洲的各种社会、哲学、科学和文学思潮也纷纷涌入德国，动摇了德国文学长期形成的传统观念和审美体系，为德国文学的变革提供了思想基础。德国文学的变革始于自然主义。19世纪七八十年代盛行于法国和欧洲的自然主义，80年代蔓延到了德国。一批1860年前后出生、倾向于革命的年轻作家目睹经济发展带来的贫富差距，激发起他们对社会问题的关注。在文学上，他们反对"诗意现实主义"，指责前辈作家的作品没有反映出时代的特征。他们决心与传统决裂，进行文学革新，于是在德国掀起一场自然主义运动，一次新的"狂飙突进"运动。德国自然主义运动持续的时间并不长，1870年至1890年是它的鼎盛时期，90年代以后开始衰落。在理论上，德国自然主义提出了著名的"彻底的自然主义"和"分秒必录的文风"的理论，要求作家精确地、丝毫不差地摹写生活现象，"分分秒秒"地、事无巨细地描写事情发生地的一切活动和变化。与法国自然主义在小说创作方面取得的巨大成就不同，德国自然主义的主要贡献在戏剧创作方面。豪普特曼作为德国自然主义的代表，在歌德、席勒之后，将德国戏剧又提升到一个新的高度，并为20世纪德国戏剧的发展开启了一条新路。他站在时代的高度，对现实社会生活的介入和责任感使他的作品成

为了他那个时代的反光镜。

德国自然主义对小说创作的贡献虽然不多,但意义却很重大,而且自然主义在德国的突破最早是在长篇小说这个领域取得的。柏林是帝国首都,也是德国的政治、文化、经济和科学研究中心。另一方面,柏林的社会矛盾和冲突比德国任何其他地方更为剧烈,具备了时代—社会批判小说所需要的"环境"。于是一种以反映劳资对立、描写柏林下层人民和工人阶级苦难生活、再现柏林风土人情为题材的风俗画式的长篇叙事文学——"柏林小说",就成为德国自然主义文学的一个主要样式。

19 世纪 90 年代,德国资本主义开始了垄断化进程,德国社会开始从资本主义向帝国主义过渡。这时人们在普遍过分重视物质财富的同时,又担心眼前的成果只是幻想,害怕这一切瞬息之间会重新丧失。在急剧变革的社会现实面前,知识分子感到震悚、惊奇和困惑不解。无论是威廉时代的德意志,还是哈布斯堡王朝统治下的奥地利,在流光溢彩的帝国外表下,令人窒息的社会政治空气使人们普遍感到孤独、苦闷和压抑,社会出现严重的精神危机。在这世纪更迭时期,思想文化界蔓延着一种百无聊赖、悲观厌世的"世纪末"情绪。

19 世纪和 20 世纪之交是德国从传统文学向现代主义文学转换的时期。90 年代德国自然主义衰落以后,印象主义、象征主义、新浪漫主义、新古典主义、青春风格、乡土文学,以及稍后的表现主义等各种文学思潮和流派在德国和奥地利先后或同时涌现,德语文学开始了从传统向现代的转换。在各种社会思潮中,尼采哲学和弗洛伊德的精神分析学的影响尤为深刻和持久,成为了德国现代文学的思想先导。尼采对资本主义社会的批判成了现代主义文学的精神指南,弗洛伊德和詹姆斯等人的近代心理学为现代主义文学转向内心提供了理论依据。这些现代文学思潮和流派以及它们所体现的多样化的创作方法,无一例外都是反自然主义的。当然,它们中的大多数在向自然主义挑战的同时,也突破传统文学的审美情趣和创作模式,抛弃自然主义的哲学基础,转向非理性、形而上、心灵、神秘和神话。

在众多文学流派中,需要特别谈一下乡土文学。19 世纪末,德国文学中出现的乡土文学运动,其主要特征是既反对自然主义的大城市文学,又反对象征主义和颓废主义,强调"民族性"和"人民性",表现出反

现代派的特点。一些作家把目光由城市移向乡村，颂扬那里自然的优美、生活的恬静和人性的古朴。但是，在这返璞归真的背后，也流露出他们对现代生活的厌倦心理和对传统文化的依恋情结。后来，在乡土文学的发展过程中，有些作家的“乡土”情结变成了对“民族”、“种族”和“日耳曼精神”的过分宣扬。在第三帝国时期，纳粹将乡土文学加以歪曲，纳入“血统与土地”文学的范畴，使其服务于法西斯的政治目的。因此，对于乡土文学我们要加以仔细鉴别。

自然主义的中心是在威廉帝国时期的德国，而奥地利首都维也纳则是世纪之交德语现代派文学的大本营。以施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔为代表的“青年维也纳”是一个以印象主义和象征主义为主的先锋作家和艺术家群体。他们都有浓厚的“世纪末”情绪，对现实发展感到迷惑不解，进而厌恶现实，否认现实是艺术表现的对象，因而戮力表现人的内心世界和梦幻世界；他们都追求文学的变革，提倡新的艺术观念、审美情趣和价值标准；他们纷纷遁入内心世界，记录了维也纳“世纪末”的氛围、扭曲的心灵和这个古老帝国的沉沦。

奥匈帝国治下的布拉格在世纪之交也是德语文学的一个重要中心，曾涌现出里尔克、卡夫卡、韦弗尔等一批具有世界声誉的作家，他们生活在布拉格，德语是他们的母语，他们说德语，用德语写作，大多是犹太人。他们的艺术倾向并不完全相同，但孤独和压抑是他们作品的共同基调。

三

20世纪头20年是一个多种文艺流派和文艺思潮并行或交叉发展的时期，其中表现主义在第二次世界大战以前，甚至在整个20世纪是德国声势最为浩大的一场文艺运动。在德国，1905年美术团体“桥社”的成立标志着表现主义的诞生。从广义上说，表现主义活动在20世纪初就已经开始，但人们通常把1910年至1920年的这段时间称为德国“表现主义的十年”，实际上德国的表现主义运动一直持续到20年代中期，1925年以后才走向衰微。文学史上一般把1910年至1925年这段时间

看做德国表现主义时期。

第一次世界大战前，威廉帝国时期德国工业、技术飞速发展，资本的高度集中和垄断使得各种矛盾进一步激化，德国社会出现全面异化。德国和奥地利经历着一场深刻的社会危机和精神危机。年轻的作家反对军国主义，反对战争，反抗一切权威；他们要求革新，要求革命，但又找不到出路。于是，他们怀着苦闷、压抑和彷徨的心情，以强烈的激情呐喊、表现、宣泄，以此传达他们对世界的新看法，从而掀起了表现主义运动。表现主义是与自然主义和印象主义相对立的。作为一场美学革命，它反对自然主义对事物的机械模仿和对世界表象的机械复制，不满印象主义对事物"由外而内"的客观描绘，认为主观感受才是惟一真实的，因此，它致力于强烈地表达内心世界，反对客观地表现自然和社会，提出了"艺术是表现，不是再现"的口号。在艺术形式上，他们通过夸张、变形、怪诞的手法来强化或外化作家的主观思想感情，或用象征的手法去表现某种抽象的观念，成为绝望的德国知识阶层寻求出路的心理表现。

诗歌和戏剧是表现主义的主要文学载体。表现主义诗歌是呐喊式、爆发式的，常常使用一连串的名词和感叹号，打破了通常的韵律和语言规则，摈弃叙述和描写，以电报式的精练的语言和不连贯的叫喊表达诗人内心的痛苦，表现现代大都市光怪陆离的颓败景象，呼唤人类的平等和博爱。表现主义戏剧多以反对权威，尤其是父辈的权威，反对既有的价值观念和标准，批判机械文明和物质主义，赞扬情欲享受，以及呼唤一代新人的诞生为主题。主人公往往是某种思想观念的象征或者是剧作家思想的载体；剧情荒诞而离奇，变化突兀，结构松散零乱，梦幻与现实间没有明确的界限；语言简练，但独白往往很长。德国的表现主义戏剧取得了骄人的成果。

但是德国表现主义不只局限于美学范畴，而是带有社会革命的理想。表现主义从一场美学和哲学运动发展为一场社会政治运动，这个变化的分水岭是第一次世界大战。战争使德国表现主义遭受了巨大的损失，不少表现主义诗人不是死在沙场就是死于战地医院。而那些活下来的作家，他们目睹了战争的罪恶，感到人类正面临深刻的危机和严重的威胁。于是，知识青年纷纷起来反对战争，诅咒皇帝和资产阶级，抨击现代社会。他们反对任何形式的强权，渴望一代"新人"来改变世界，拯救

人类自己,并提出了社会主义、共产主义、和平主义和无政府主义的口号。这样,一场美学运动就转变成了一场声势浩大的反对机械化和工业化、反对资本主义和军国主义、反对帝国主义战争的社会政治运动。战争造成的灾难,战后通货膨胀和货币贬值带来的混乱,导致传统价值观的下降和丧失。失落的一代青年,在迷惘中希望能找到一条出路。表现主义顺应了他们的愿望与憧憬,因而在战后的最初年代,表现主义又经历了它的繁荣。

从影响史来看,表现主义对20世纪的众多文学流派,尤其对超现实主义具有重大影响,后来的荒诞派戏剧、"黑色幽默"、"新小说"等都与表现主义关系密切。20世纪60年代兴起的波普艺术也与表现主义有着渊源关系。

德意志帝国在经历了迅猛发展以后,到20世纪开始的时候,其生产总量已超过英国,仅次于美国,居世界第二位。德皇威廉二世推行所谓的"世界政治",使得帝国主义列强之间为谋求世界霸权而进行的斗争愈演愈烈。威廉帝国原想支持奥地利,通过战争来实现其谋求世界霸权的野心,但德国和奥地利在第一次世界大战中遭到惨败,使得德意志帝国和奥匈帝国几乎同时崩溃,霍亨索伦王朝和哈布斯堡王朝双双覆灭。

魏玛共和国成立之初,经历了十一月革命、严重的经济危机和通货膨胀。1924年德国克服了通货膨胀,走出经济危机,社会逐步稳定,经济得到恢复和巩固。从此时至1929年资本主义世界新的经济危机开始之前,德国出现了"黄金岁月",也就是政治上和经济上的相对稳定时期。魏玛共和国时期的文学呈现出非常繁荣和多样化的特点。在共和国成立之初的动乱时期,表现主义再度繁荣。在随后出现的相对稳定时期,作家抛开表现主义的反叛和呐喊,摒弃激情和英雄主义的羁绊,开始注重实际和功效,普遍转向求实和理性;主张清醒和理智地把握现实,客观、冷静地描写生活,追求作品的客观性、真实性、文献性和纪实性,迎来了新实际主义文学。新实际主义思潮还从文艺扩展到日常生活领域,现代大众文化迅速流行,在生产、生活和人际关系等一切方面提倡求实和理性精神,坚持实用主义和功利主义。魏玛共和国时期文学的总体格局是多种风格和流派的并存。诗坛上为某种特定的用途和目的所创作的"实用诗"、自然诗、政治诗和幽默讽刺诗争奇斗艳。戏剧艺术方面,最

明显的就是大众剧的兴起,"卡巴莱"说唱艺术、轻歌剧和时事讽刺剧,以及描写现实题材的时代剧盛行,戏剧形式也从悲剧向喜剧转化。皮斯卡托的政治剧和布莱希特的叙事剧也从新实际主义受到启迪。在叙事文学方面,反战小说、心理小说大为繁荣。这一时期许多作家还在文学形式和叙述方法方面进行大胆创新。一些作品打破传统小说的形式,采用散文化的写作方法,叙述中常常插进一些内容广泛的散文随笔以及议论和思索,以拓宽小说的叙述面;有的则采用交响乐多声部的复调结构;内心独白、自由联想和蒙太奇等意识流手法,以及叙述视角的不断转换等现代派小说技巧被普遍采用。这一切都对德国小说的发展产生了很大影响。

魏玛共和国中后期,在德国共产党领导下,有组织的无产阶级革命文学运动蓬勃发展,1928年德国无产阶级革命作家联盟成立。德国无产阶级革命文学是国际无产阶级革命文学的一个重要组成部分。参加这个文学运动的不仅有工人出身的作家,也有从表现主义、达达主义等各种流派出来的、坚持文学社会主义方向的其他阶层出身的作家和艺术家。

在另一方面,魏玛共和国对希特勒的德国国家社会主义工人党(简称国社党或纳粹党)和纳粹思想的传播采取了容忍态度,使其得以逐渐发展和壮大,最终酿成大患。魏玛共和国时期的军国主义和民族沙文主义是法西斯主义存在和发展的思想基础。纳粹文学在魏玛共和国时期就已存在,许多宣扬战争的小说都产生在魏玛共和国时期。这不但是德国人民,也是世界人民应该吸取的沉痛教训。

1933年希特勒上台,建立了法西斯专政,在政治、文化和社会生活领域推行一体化的体制。纳粹党人一上台就对他们政治和意识形态上的敌人——共产党人和社会民主党人进行血腥镇压,同时禁止和焚毁一切进步书籍,对文化知识界实行恐怖统治,对犹太人进行疯狂的迫害和大屠杀,以达到最后消灭欧洲犹太人和混血儿童的目的。希特勒为了实现其霸占世界的野心,发动了第二次世界大战,使包括德国人民在内的世界人民遭受了深重的苦难。

第三帝国时期,民主进步文学和人道主义文学在德国完全没有存在的空间。第三帝国的官方文学是纳粹文学。它遵照和配合文学一体化

政策，服务于纳粹的法西斯政治目的。纳粹文学不仅内容反动，质量也十分低劣，是名副其实的充满毒素的文学垃圾。

有人认为，德国的文学传统在第三帝国时期出现了"断层"，这种看法是与事实相悖的。第三帝国时期德国文学传统非但没有中断，而且还有了进一步的发展。但是德国文学的传统不是在第三帝国的官方文学，而是在流亡文学(也包括内心流亡文学)中得到传承的。在第三帝国这个德国历史上最黑暗、最恐怖的时期，大批作家和艺术家流亡国外。不同宗教信仰、不同文学流派、不同政治和美学观点的流亡作家集合在反法西斯的共同旗帜下，在异常艰难困苦的环境中，不但坚持创作，而且还在异国的土地上继承和发扬了德国文学的优秀传统，创造了光辉灿烂的反法西斯流亡文学，使得德国文学的民主、进步和人道主义传统的长河始终朝着历史的前方奔流不息。以反法西斯现实为题材的时代小说和时代剧，以及以历史为镜子、映照当今时代的历史小说和历史剧都非常繁荣，并且产生了一批不朽的文学精品。

第三帝国时期不少作家因各种原因在纳粹时期仍然留在德国，并且坚持写作，但是他们没有向法西斯屈服，没有与纳粹同流合污，沆瀣一气，也没有放弃人道和进步的理想，并在不同程度上与纳粹政权和纳粹世界观保持距离，有的对纳粹制度怀有不满和抵触情绪，甚至坚守反对立场。在那个残酷和恐怖的年代里，他们往往逃进不受约束的内心世界里，遁入大自然，走进历史，或遨游在神话传说的世界里。这些"内心流亡"的作家虽然身处德国，心灵上的感觉却像是在流亡。德国文学的传统也在"内心流亡"文学中得到了传承。

四

我们在编写20世纪上半叶德国文学史的过程中，也对一些问题进行了思考和初步探索，择其要者在这里提出来就教于同行和读者。

(一) 关于作家和流派问题。文学史上许多作家往往受多种文学思潮的影响，先属某个流派，随后又脱离，加入另一流派，表现出多种风格，有的则同时属于几个不同流派。仔细一想，倒也不难理解，因为人的思想和美学观念在不断变化，不会永远停留在原来的起点上。一些文学

流派的参加者往往后来又离开了自己原先确定的方向；许多作家也并非只属某一个流派，这些都是可以理解的。我们在豪普特曼、施尼茨勒、里尔克、霍夫曼斯塔尔、卡夫卡、德布林、布莱希特等许多作家的创作中都会发现这种情况。我们将有些作家归入某个流派，主要是根据作家这一时期创作上的主要倾向，同时也为了叙述方便，并不意味着他们只属于这个流派。更何况有些流派，如象征主义和印象主义的美学思想极为相似。

(二) 世界上的事物是复杂的，时时处于发展和变化之中，因此在文学史的编写过程中，我们总是尽力从历史的角度，以辩证的方法来研究文学问题。例如关于“颓废主义”问题。一般来说，“颓废主义”在今天是个贬义词。但是，我们通过对“颓废主义”这个概念的历史考察后发现，它并不是在任何时候都是贬义的，维也纳现代派的代言人和理论家巴尔就曾赋予“颓废主义”以革命性的内涵，将它作为一个中心概念来称呼他大力倡导的德语现代派文学。即使在“颓废主义”这个概念带有某些贬义的时候，它也包含着对当时主流文化，亦即资产阶级文化的某种反叛性在内，也不应该被全部扬弃。又如“世纪末”，它反映了颓废派作家百无聊赖、悲观厌世的末日情绪和“今日有酒今朝醉”的及时行乐的风尚。但另一方面，有些作家艺术家又以“世纪末”情绪来对抗社会的丑恶现象和市侩作风，抨击传统价值观念的失落。

(三) 对于有些作家的定位问题。我们既要看作家的艺术和思想倾向，也要考察他的政治态度，将这一切综合起来加以具体分析和研究，这对于像本恩和恩斯特·容格尔等比较复杂的作家的定性尤为重要。表现主义出身的诗人本恩在魏玛共和国时期就是个虚无主义者，在第三帝国初期曾为纳粹制度摇旗呐喊，诋毁流亡作家，但他随后思想有所变化，对自己的错误有了一定认识，没有继续同纳粹沆瀣一气，因此我们要将他同纳粹作家加以区分。在容格尔身上，军国主义和民族主义思想根深蒂固，20 年代就写了许多宣扬战争的小说，但在第三帝国时期他在政治上并不把自己等同于纳粹分子，有时还表现出一点反对派的立场，1933 年他曾拒绝纳粹恩赐给他的普鲁士艺术科学院院士的称号；后来他又改变信念，坚信和平和个人尊严，并从坚定的虚无主义者转变为基督教徒。所以，我们不将他归入纳粹作家之列。

(四) 关注中德文学的相互影响。20 世纪上半叶中德文学的交往虽然远没有今天那么密切和频繁，但在一定程度上具有了相互影响。鲁迅、郁达夫、郭沫若等许多中国作家都受到过尼采的影响。托马斯·曼的《布登勃洛克一家》曾对巴金《家》的创作有过影响。钱钟书先生曾引用霍夫曼斯塔尔《提香之死》序幕中的台词"艺术之善写后景者,得光影若明若昧之秘,犹花园围以高篱,外人睹扶疏蓊蔚,目穷而神往"来说明诗的朦胧、缠绵、含蓄、"如幽非藏"的艺术风格。表现主义同中国文化也有着亲密接触。中国哲学,特别是老庄哲学,中国文学,尤其是唐诗,对表现主义作家有相当大的影响,像德布林、托勒、卡夫卡以及黑塞等作家或在创作中受到中国哲学的影响,或在作品中引述中国诗文,有的还自己翻译(改写或意译)中国的唐诗 (克拉邦德、埃伦施泰因等)。另一方面,表现主义也对中国现代文学产生了积极影响。鲁迅的《狂人日记》以及稍后的一些作品,不仅借鉴了表现主义的艺术技巧,而且具有表现主义的精神气质;郭沫若的《女神》洋溢着表现主义汹涌澎湃的激情;郁达夫、田汉等作家的创作中也明显存在着表现主义的影响。一位名叫盛成的中国人还亲自参加了达达主义运动，在巴黎达达主义晚会上见到过查拉等达达运动的创始人,并还与之交谈。布莱希特在创立叙事剧理论的时候从梅兰芳的京剧表演艺术中获得了很多有益的启迪，中国文化对他的创作也有着很多影响。另一方面,他的叙事剧理论,他的剧作对于中国的戏剧创作,乃至社会生活都有着很大影响。德国文学对冯至创作的影响尤其明显,他的诗歌(包括谣曲、抒情诗、叙事诗、十四行诗)和小说(如《伍子胥》)同德国文学,尤其同歌德、海涅和里尔克的作品,都有着极为密切的渊源关系。

(五) 对于 20 世纪上半叶德国文学的研究，在中国德国文学研究中是一个相对薄弱的环节,不少问题和作家或者只有零星的提及,或者还是空白,这一方面,我们在编写本卷文学史的过程中尽量加以充实和填补。如对自然主义时期"柏林小说"及其创始人和代表马克斯·克雷策的介绍;阿尔贝特·埃伦施泰因的小说《杜布西》(1911)是德语文学中最早的表现主义小说之一,至今仍是表现主义文学的一篇经典之作;汉斯·亨尼·雅恩的表现主义长篇小说《贝鲁佳》(1929) 在叙述方法上有很多创新;卡尔·爱因斯坦的《贝布克文》(1912)是一部表现主义怪诞小说。对这

些作家和作品都做了适当介绍。又如,纳粹文学确实是一堆毒液四溅的文学垃圾,但是它究竟有哪些东西,它的文学理论是什么,它宣扬的“民歌”和“庭戏”又是些什么货色?我们尽量踏入纳粹文学内部,探其究竟,将这些货色抖露出来,让读者对纳粹文学的真实情况有所了解。

限于笔者的水平,这卷文学史在资料的运用和分析、对文学和社会问题的观察和考查、对文学思潮和流派的阐释,以及对作家作品的叙述和评价等方面定有不少疏漏和谬误之处,诚恳希望同行和读者不吝赐教。

韩耀成

2007年8月于北京

目录

第一章

自然主义 (1880—1890)

第一节　概述

1848 年德国资产阶级革命失败后，德国社会基本上又回复到革命前的状态:政治上和经济上仍是一个分崩离析的国家,贵族阶级继续保持其统治。但是,德国政治上的反动却不能阻止资本主义生产的迅速发展。由于德国工业的发展比英、法等国要晚,它在发展初期就可借鉴和利用这些国家的技术和经验,使用新式机器和最新生产方法,因而得以在一个高起点上来发展其工业生产。到 1870 年,德国在经济上就发生了决定性的变化,德意志终于成了最发达的工业国之一。这时,德国境内的小国分裂状态严重阻碍了德意志资本主义的进一步发展，因此德国的统一就成了一个刻不容缓的任务。

普鲁士王国首相俾斯麦(Otto von Bismarck)主张以强权和武力,通过王朝战争自上而下地统一德国,推行“铁血政策”—— 用“铁和血”来解决当代重大问题。在 1870—1871 年的普法战争中,普鲁士打败法国后,普鲁士国王威廉一世(Wilhelm I.)于 1871 年 1 月 18 日在法国凡尔赛宫镜厅内举行加冕大典,成为德意志皇帝,德意志帝国宣告成立,帝国首相由俾斯麦兼任。至此,俾斯麦自上而下地完成了德国的统一。

普法战争结束后，普鲁士和法国于 1871 年 5 月 10 日在美因河畔法兰克福签订和约。和约规定,法国将阿尔萨斯省和洛林东部割让给德国,并赔款 50 亿金法郎。德意志帝国把从法国人民手中掠夺的这笔战争赔款用于工业建设和加强军备,并建立了统一的国内市场。这一切,

为其资本主义的全面发展打下了坚实的基础。帝国成立之初的1871—1873年,德国经济出现一派繁荣景象。资产阶级虽然在经济上成为德国最强大的阶级,但在政治上却拜倒在俾斯麦的脚下,与容克贵族统治妥协和联盟,使德意志成为容克—资产阶级帝国。统一以后,俾斯麦推行对内镇压工人运动,对外通过结盟来确立德国在欧洲大陆霸权地位的内外政策。

经济的繁荣促进了科学技术的迅速发展。新的生产设备、交通工具和通讯工具得到前所未有的发展,电报、电话和无线电得到广泛应用。到19世纪90年代,全德国的工业实现了电气化;1871年俄罗斯学者门捷列夫发现的元素周期律为德国化学工业的大发展奠定了基础,使它在国际上取得领先地位;德国光学工业和交通运输业也得到了飞速发展。一个现代化的大工业形成了。全国呈现一派开拓进取的势头。1871年以后,德国工业生产的增长速度要比英法两国快三倍。从1870年到1890年间,德国从一个落后的农业国发展成为一个高度发达的工业国。

随着德国工业的发展,社会矛盾和阶级对立也进一步加剧。工业化的迅速发展造就了一支强大的工人阶级队伍。19世纪50年代初,德国产业工人的人数还不到200万,到1894年就已增加到613万,但是他们的境况却在日益恶化:劳动强度不断加大,劳动条件极其艰苦,而实际工资却在降低。这一切使阶级矛盾更加尖锐。德国两个工人阶级政党——由奥古斯特·倍倍尔(August Bebel)和威廉·李卜克内西(Wilhelm Liebknecht) 领导的社会民主工党(爱森纳赫派)和拉萨尔(Ferdinand Lassalle)派的全德工人联合会,在1875年5月哥达代表大会上,合并为德国社会主义工人党(1890年《反社会党人非常法》废除后,在同年10月召开的哈勒代表大会上改名为德国社会民主党)。德国工人阶级在自己政党的领导下,对俾斯麦的内外政策进行了坚决而不懈的斗争。为了镇压工人运动,1878年10月俾斯麦颁布《反社会党人非常法》(Sozialistengesetz),由此,社会主义工人党遭受沉重打击,党的领袖和许多党员遭到逮捕,有的被逐出境,党的组织遭受破坏。然而,这些镇压措施并未能阻止工人阶级的斗争。党组织转入地下,利用各种合法的形式开展政治活动,争取群众,把罢工作为打击敌人的强有力的武器,并于1879年创办了党的地下中央机关报《社会民主党人报》(Der Sozialdemokrat)。转入地

下的工人阶级的社会主义政党，在反对非常法的特殊环境下经受了考验和锻炼，政治上变得更加成熟，组织上变得更加巩固，拥护它的人越来越多。社会民主党在帝国国会中的议员人数从1878年的9人增加到1890年的35人，而这些议员都是以个人名义参选的，因为在非常法时期根本就没有党派候选人。《反社会党人非常法》在执行12年之后，终于在1890年被国会否决。俾斯麦对内政策的失败是导致他于同年3月下台的主要原因。《反社会党人非常法》废除以后，德国工人运动得到蓬勃发展，为了实现缩短工作时间、改善劳动条件、提高工资的目标，广大工人经常举行罢工斗争。在遭受12年的迫害之后，社会民主党在德意志国会中成为最强大的政党。

第二节　德国自然主义的兴起

一　德国自然主义产生的思想基础

19世纪最后几十年，在德国社会经济飞速发展的同时，欧洲的各种社会、哲学、科学和文学思潮也纷纷涌入德国，为德国文学的变革提供了思想基础。

英国生物学家达尔文(Charles Darwin, 1809—1882)通过自己的证物收集和研究，逐渐形成了生物进化的理论。1859年，他的《物种起源》(Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl)一书出版，书中提出"物竞天择，适者生存"观点，认为生命本身是一场无休止的竞争，遵循着"弱肉强食"的规律，并用这种以自然选择为基础的进化学说来解释包括人类社会在内的许多现象。当时人们受宗教影响很大，认为上帝的精神于自然界无处不在，上帝创造了新的动植物物种，以取代绝灭的物种。在基督教眼里，达尔文的进化论无异于异端邪说，是对神灵的亵渎，与宗教教义相悖。然而，进化论在生物学中引起一场革命，它使人们对人类历史做出彻底的重新评价。

法国哲学家孔德(Auguste Comte, 1798—1857)创立了实证主义体系，认为一切现象都服从于不变的自然规律。但实证主义只是力图分析产生现象的环境，"用一些合乎常规的先后关系和相似关系把它们互相

联系起来"[①]。孔德还提出人类智慧发展的三阶段规律:从神学阶段、形而上学阶段到实证阶段。在现代实证阶段,人们意识到,人类的知识是有限的,人类只有感觉所经验到的事物才是"确实"的,"实证"的,所以人们只能认识事物的现象,而超越了感觉经验范围的事物的本质则是不可认识的。这就为自然主义强调描摹事物的现象提供了哲学上的依据。

法国文艺理论家、实证主义的一位继承人泰纳(Hippolyte Taine, 1828—1893)在其《英国文学史》(Geschichte der englischen Literatur, 1863/1864)和《艺术哲学》(Philosophie der Kunst,1865)等著作中,用科学方法研究文艺问题,首先将实证主义应用于文学艺术。他认为,艺术创作是由种族、环境、时代三个因素,而不是由经济、社会因素决定的,因此艺术作品和流派只能在特殊的精神气候中产生,艺术家必须适应社会环境、满足社会的要求。

另外,19世纪七八十年代盛行于法国和欧洲的自然主义,80年代也蔓延到了德国。对德国自然主义的产生影响最大的是法国作家、自然主义文学的奠基人左拉和挪威戏剧家易卜生。

左拉(Emile Zola, 1840—1902)强调从科学的哲学观点去全面阐释人生,从纯物质的角度去看待人的行为和表现,并对之加以客观描写。左拉,这位科学决定论者,认为人性完全决定于遗传,人的缺点和陋习是家族中某一代成员患有官能性疾病的结果,而且世代相传。要克服这些疾病和陋习,必须弄清原因,用医药与教育相结合的办法来加以治疗。他在《黛莱丝·拉甘》(Thérèse Raquin,1867)、《玛德莱纳·菲拉》(Madeleine Férat,1868)和从28岁(1868)开始用25年时间创作的长篇连续小说《鲁贡玛卡家族》(Die Rougon-Macquart,1871—1893)以及《实验小说》(Der Experimentalroman,1880)和《自然主义小说家》(Les Romanciers naturalistes,1881)等小说和论著中提出并实现了他的自然主义文学理论。

易卜生(Henrik Ibsen, 1828—1906)的剧作中,那些平凡而普通的人物,一个个都被剥去了身上的层层伪装,作家将他们真实的自我袒露在观众和读者面前,使戏剧重新成为对人的灵魂进行裁决的工具。在他的

① 孔德:《实证哲学教程》,见外国文学研究资料丛书《文学中的自然主义》,上海文艺出版社1992年版,第9页。

剧作中，尤其是在他的社会剧中所表达的对社会现实的不满情绪和宣扬的"精神反叛"对德国文学影响很大。

此外，屠格涅夫(Iwan Turgenjew,1818—1883)、托尔斯泰(Leo Tolstoi,1828—1910)和陀思妥耶夫斯基(Feodor Dostojewski,1821—1881)等俄国作家和瑞典作家斯特林堡(August Strindberg,1849—1912)的作品，尤其是他们的心理小说，也给了德国自然主义以很大的推动力。

二 德国自然主义的兴起及其特点

威廉帝国时代，随着工业化的迅速发展，以及与它伴生的工人生活极其贫困、劳资矛盾日益尖锐等社会问题，已经为文学的变革准备了适宜的社会土壤，而纷至沓来的各种思潮的冲击则动摇了德国文学长期形成的传统观念和审美体系，为德国自然主义的兴起起了催生作用。当时老一辈作家的作品在很大程度上肯定了资产阶级社会的准则，然而一批倾向于革命的年轻作家批评家感到，对现实生活再不能用具有想像、夸张、抒情等强烈主观因素的浪漫主义方法，也不能再用"诗意现实主义"那种抒情的、浪漫的笔调去描绘了，德国文学应当走一条新路。这批1860年前后出生的作家自称是"最年轻的德国人"(Die Jüngst-deutschen)。这些年轻作家都出生在中小城镇或农村，后来到大城市来上大学，亲眼看到了经济腾飞的阴暗面：贫富之间日益加深的鸿沟。这些生活体验激发起他们对社会问题的关注，他们虽非全部，但大部分都同情工人，站在工人阶级一边，激烈反对资产阶级社会的准则，将社会民主党组织和发动的工人运动视做自己的同盟军，主张自然主义与社会主义的统一(如卡尔·亨克尔)。帝国初期经济繁荣时期那种得意洋洋的心态，文化上的停滞状态，经院主义和自命清高的做派，公共道德问题上的虚伪态度和市侩作风——这一切都在他们的反对之列。在文学上，他们起来反对以保尔·海泽(Paul Heyse,1830—1914)、费利克斯·达恩(Felix Dahn,1834—1912)、埃马努埃尔·盖伯尔(Emanuel Geibel,1815—1884)、里夏德·福斯(Richard Voβ,1851—1918)、恩斯特·冯·维尔登布鲁赫(Ernst von Wildenbruch,1845—1909)和尤利乌斯·沃尔夫(Julius Wolff,1834—1910)为代表的文学权威，指责他们的作品没有反映时代的特征。这批"最年轻的德国人"决心与传统决裂，进行文学革新，创造出一种全新的文学。

于是，自然主义的风暴从法国向德国呼啸而来，一场有声有色的自然主义运动，一次新的“狂飙突进”运动，或称为“最年轻的德意志”运动就在德国文坛上兴起了，有人干脆将自然主义称为“现代派”——莱奥·贝格(Leo Berg)办的刊物就叫《现代派》(Die Moderne)。

作为一个文学流派，自然主义是19世纪中叶达尔文进化论和实证主义哲学的产物。自然主义和现实主义都认为，文学是对客观世界（自然界和社会生活）的模仿和再现，而自然主义强化了现实主义的基本倾向，发展了现实主义，把自然科学引入文学，以精确、真实、不加选择地再现现实生活为其宗旨。自然主义认为，人完全从属于自然法则，人的性格和生物本能是先天性的，是遗传得来的，并受制于他出身的阶级、家庭和环境，因而人的命运无法由他的意志、道德和理性所改变；自然主义对大城市和技术，尤其是这两者的阴暗面，表现了极大关注，并使其进入文学的视野；自然主义作家对社会不满，同情下层人民和工人的贫困生活，然而认为人是环境的产物，在中间人物身上表现得最为明显，因而他们热衷于选择表现小人物的灰暗、沉闷的悲剧性题材；自然主义改变了传统审美观念，对丑的和卑贱的事物特别偏爱，所以自然主义作家最喜欢把病人、精神障碍患者、酒鬼和妓女作为他们作品的主人公；在人的感情和精神生活方面，自然主义强调的同样是自然和真实，热衷描写人的生理特点，表现爱情对于性的依附，突出人的偶然性和生物本能，而不加道德评判，力图以自然规律，特别是生物学的法则去解释人和人类社会。

德国自然主义产生的确切时间很难确定，文学史上一般把1880—1890年定为德国自然主义时期。但这只是一个大致的时间界定，而不是对其起始和结束时间的精确界定。之所以将1880年定为自然主义的起始年，是因为1880年左右德国就开始谈论自然主义了。但一般都是以哈特兄弟——海因里希·哈特(Heinrich Hart,1855—1906)和尤利乌斯·哈特(Julius Hart,1859—1930)——主编的刊物《批判的战斗》(Kritische Waffengänge,1882—1884)开始出版的1882年作为德国自然主义运动正式兴起的时间。哈特兄弟的这本不定期刊物共出了6卷，所有文章都是出于兄弟两人之手。该刊遵循左拉的自然主义创作原则，同一切传统观念和传统写作方法决裂，因而成了德国自然主义的第一个纲领性文件。

1886年卡尔·布莱布特罗伊(Karl Bleibtreu, 1859—1928)发表了被誉为德国自然主义的战斗宣言的著作《文学之革命》(Die Revolution der Literatur),对以往的文学进行了"革命的"清算,指责大多数作家对社会问题视而不见,在他们的作品中找不到一丝现代生活的踪迹。布莱布特罗伊认为,当代文学的头等大事是"抓住重大的时代问题",要求现实主义和浪漫主义相结合。他把易卜生、陀思妥耶夫斯基和左拉等外国作家作为新文学的榜样,他还把"狂飙突进"运动作家伦茨(Jakob Michael Reinhold Lenz) 和克林格尔 (Friedrich Maximilian Klinger), 还有克莱斯特(Heinrich von Kleist)和格拉贝(Christian Dietrich Grabbe) 等作家在剧作中所表现的"超自然的原始力"以及"青年德意志"(Das junge Deutschland)作家强有力的直觉视为新文学的标范。后来布莱布特罗伊失去了作为自然主义批评家的声望, 主要是因为他不赞同霍尔茨 (Arno Holz) 和施拉夫 (Johannes Schlaf) 的彻底的自然主义。他认为,人的内心冲动也应该成为文学表现的对象, 文学不应该局限于描写共同的处境和冲突,不应该只提供"干巴巴的和毫无表现力的照相式的自然主义的真实"。

在理论上,德国自然主义作家比他们的先行者法国同行走得更远。理论家和诗人阿尔诺·霍尔茨主张在文学创作中排除一切主观幻想。他提出了著名的"彻底的自然主义"(konsequenter Naturalismus) 和"分秒必录的文风"(Sekundenstil)的理论,要求作家精确地、丝毫不差地摹写生活现象,"分分秒秒" 地、事无巨细地描写事情发生地的一切活动和变化,甚至连每个姿态和声响都要一点不漏地、细致入微地记录下来。霍尔茨认为,"艺术有一种重新成为自然的倾向"。有一次他看到一个孩子在画士兵,由于孩子模仿能力不足,所以画出来的并不像士兵。受这件事的启发,他提出了"艺术=自然-X"的公式。其中的"X"代表作家模仿自然时技巧的不足。霍尔茨的论著《艺术, 其本质和规律》(Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze,2 Bände,1891—1893) 是德国自然主义的纲领性文献。对于法国自然主义而言, 它关注的是从生物学观点去表现人,一味强调掌握大量客观材料,追求真实,因而忽略了形式和风格;而德国自然主义却很关心创作技巧、作品的形式和语言问题,在有些作品中语言始终处于中心地位。霍尔茨和他与约翰内斯·施拉夫合著的小说和剧作实践了他自己的"彻底的自然主义" 理论,是德国自然主义的

标本。

三 德国自然主义的中心:慕尼黑和柏林

德国的自然主义运动有慕尼黑和柏林两个中心。

德国最早的自然主义团体于1882年在慕尼黑成立，以米夏埃尔·格奥尔格·康拉德(Michael Georg Conrad,1864—1927)为首。1878年康拉德在巴黎任记者时结识了左拉,1882年他从巴黎回到德国,定居慕尼黑,写文章鼓吹左拉的自然主义小说技巧,并成立了自然主义团体"社会"(Die Gesellschaft)。作为"社会"的精神领袖,康拉德成为德国自然主义早期最重要和影响最大的一位代表，慕尼黑就成为德国自然主义运动的一个中心,按照他们自己的说法,慕尼黑也是德国自然主义的摇篮。慕尼黑派的主要成员有布莱布特罗伊和康拉德·阿尔贝蒂 (Konrad Alberti,1862—1918)等。1885年,康拉德在慕尼黑创办的自然主义周刊《社会》(Die Gesellschaft, 至1902年)无可争议地成为文学反对派自然主义的喉舌,是自然主义运动兴起时期年青一代作家的主导刊物,其作者不仅谈论文学、音乐和艺术,也对政治、社会和经济问题发表见解。1889年柏林成立了"自由舞台"协会(Verein Freie Bühne)和出版《自由舞台》(Freie Bühne für modernes Leben)杂志之后,《社会》才失去它的领导地位。为了与"自由舞台"抗衡,布莱布特罗伊和阿尔贝蒂于1890年在柏林创办了"德意志舞台" (Deutsche Bühne);同年康拉德在慕尼黑又成立了"现代生活社"(Die Gesellschaft für modernes Leben)。慕尼黑派在创作上仿效左拉,以写长篇小说为主。

帝国首都柏林是德国自然主义的另一个中心，也是德国自然主义的大本营,参加的作家多,成就大,影响也深远。柏林自然主义的创作以戏剧为主。哈特兄弟因主编刊物《批判的战斗》受到大众的瞩目,大约在1883年，柏林形成一个以哈特兄弟为中心的自然主义团体——哈特兄弟派(Kreis um die Brüder Hart),有20名成员(很多是大学生),其中有霍尔茨、赫尔曼·康拉迪(Hermann Conradi)、施拉夫、奥托·埃里希·哈特勒本(Otto Erich Hartleben)、赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr)、马克斯·哈尔伯(Max Halbe)、卡尔·亨克尔(Karl Friedrich Henckell)和格哈特·豪普特曼(Gerhart Hauptmann)、威廉·博尔舍 (Wilhelm Bölsche)、布鲁诺·维勒

(Bruno Wille)、保尔·恩斯特(Paul Ernst)等人；哈特兄弟出版《批评年鉴》(Kritisches Jahrbuch,1889—1890)，海因里希·哈特还主编《柏林月刊》(Berliner Monatshefte für Literatur,Kritik und Theater,1885)。1886年由康拉德·屈斯特(Konrad Küster)、莱奥·贝格和欧根·沃尔夫(Eugen Wolff)发起，柏林自然主义作家成立“突破”协会(Verein“Durch”)，自称“最年轻的德意志”，出版《学刊》(Akademische Zeitschrift)杂志。1890年又成立了弗里德里希斯哈根诗社(Friedrichshagener Dichterkreis)。关于这个诗社的成立还有一段有趣的插曲：1888年博尔舍和维勒有一天去看望住在城郊埃克纳(Erkner)的豪普特曼，在柏林东南郊缪格尔湖(Müggelsee)畔发现一处风景优美的地方——弗里德里希斯哈根(Friedrichshagen)。那里没有电线杆和工厂的烟囱，树林郁郁葱葱，湖面碧波荡漾，头顶是蓝天白云——一片未受现代工业文明污染的圣地。当年夏天他们便在那里住下。随后，1890年哈特兄弟以及他们的几位朋友也都搬到那儿，于是由博尔舍和维勒发起，成立了以弗里德里希斯哈根命名的诗社，其成员大多参加过柏林的自然主义团体，如哈特兄弟、亨克尔、格·豪普特曼和他的哥哥卡尔·豪普特曼(Carl Hauptmann)、霍尔茨、施拉夫、康拉迪、戴默尔(Richard Dehmel)、哈尔伯、哈特勒本，还有弗朗克·韦德金德(Frank Wedekind)、露·莎乐美(Lou von Salomé)、利里恩克龙(Detlev von Liliencron)、波伦茨(Wilhelm von Polenz)等。这样，弗里德里希斯哈根就成了文学活动的中心。斯特林堡和汉姆生(Knut Hamsun)等外国作家也曾短期或较长时间在那儿逗留。诗社的活动先是在博尔舍和维勒家里，后来是在哈特兄弟家里进行。

在整个德国自然主义运动时期，慕尼黑和柏林这两派虽然在世界观和美学见解上有着许多一致的看法，然而一直在进行持续不断的争论和竞争，包括对自然主义运动领导地位的角逐。

19世纪80年代纷纷出现的自然主义刊物，除已经提到的以外，重要的还有奥托·布拉姆(Otto Brahm)的《自由舞台》杂志(1894年改名《新德国展望》,Neue deutsche Rundschau；1904年起改名为《新展望》,Die Neue Rundschau)、康拉德的《现代之页》(Moderne Blätter)、贝格的《现代派》半月刊、马克西米利安·哈登(Maximilian Harden)的《未来》(Die Zukunft)等。这些刊物是各个自然主义派别的舆论阵地，为自然主义在德

国的胜利进军大造声势，它对构建德国自然主义理论，宣传各派的纲领，扩大自然主义的影响和促进自然主义的繁荣发挥了很大作用。

自然主义是时代的产物，马克思主义文艺批评家梅林(Franz Mehring,1846—1919) 在《今日之自然主义》(Der heutige Naturalismus, 1893)一文中说，自然主义是“越来越猛烈强大的工人运动在艺术上的反照”。他还指出：“今天的自然主义有勇气和出于对真实的热爱，去描述正在衰亡之物的本来面目，这就是它的一个贡献。这个贡献也不会因其病态和夸张而减色，这种病态和夸张是每一种反叛在它开始时期都必然会有的。”自然主义在创作实践上，用生物学的观点来表现人，用物质的人代替了形而上的人；在理论上，将艺术等同于自然，强调作品要精确地、照相式地复制现实生活，而忽略事物的本质，影响到作家主体性的发挥。这就违背了艺术的本质，在艺术上宣判了自己的死刑。

关于艺术与自然的关系，阿尔布雷希特·丢勒 (Albrecht Dürer, 1471—1528)说，艺术隐藏在自然之中，谁能够把它从中发掘出来，谁就能得到它。呈现在我们面前的自然，它自身的矛盾和规律，有的已被发现，但它还有不少的秘密有待于深入的研究。歌德 (Johann Wolfgang von Goethe) 把这种情况叫做自然界的“公开的秘密”，把艺术看成是公开秘密“最可贵的解释者”。可见，艺术不可能等同于自然。自然主义虽然在理论上和创作实践上都有不少缺陷，但在描写下层人民的苦难和反抗，反映时代和社会问题，描写大城市，揭示工业革命引起的价值观念的变化和资产阶级对金钱和权力的攫取，拓展文学题材的范围等方面都是值得肯定的。

作为一种文学思潮、文学流派和文学运动，自然主义在德国盛行的时间大致上是在19世纪80年代到90年代中期，其鼎盛时期是在俾斯麦执政后期和威廉二世(Wilhelm II.,1888—1918在位)接位初期德意志帝国政治经济的繁荣时期，亦即80年代末至90年代初。1891年批评家赫·巴尔将他的多篇论文结集为《超越自然主义》(Die überwindung des Naturalismus)一书出版，早早地宣告了这个德国最年轻的文学潮流的消退，但1891年并不意味着是它的结束时间。正如它的产生时间很难确定一样，德国自然主义的结束时间也无法具体确定。一般认为它在1893—1895年之间开始衰落，并逐步为众多与它对立的文学流派所取

代。当然，自然主义作为一种创作方法和风格，此后它仍以多种形态继续存在着。

第三节 自然主义戏剧创作

一 易卜生热和“自由舞台”的建立

德国自然主义虽然是以诗歌开始的，但由于它对形式和语言问题的关注，其主要成就是戏剧。在德国自然主义戏剧的发展过程中，易卜生戏剧起了举足轻重的作用，易卜生戏剧成了当时德国戏剧的中心，形成一股易卜生热，而这股易卜生热反过来又成了为促使德国加速推出自己的自然主义戏剧的一种动力。

19 世纪 60 年代后期，易卜生剧作的德译本在德国出版，德国自然主义戏剧家吸取易卜生心理剧的一些成分以及易剧的一些典型特点，如剧中人爱发牢骚、每出戏的人物很少（平均只有 5 人）、情节发生的时间和地点的“自然的一致”，尤其是易卜生戏剧中分析技巧的运用，对过去发生的罪行慢慢加以揭露，以及灾难不可避免地来临等。1878 年易卜生《社会支柱》(Stützen der Gesellschaft) 的演出取得首次巨大成功，但 1880 年《玩偶之家》(Nora oder Ein Puppenheim) 演出几场之后，在一段较长时间里德国没有再排演易卜生的戏剧，直至 1886 年 4 月《群鬼》(Gespenster)在奥格斯堡举行首演，易卜生热才重新点燃。那场演出，剧场里座无虚席，观众情绪激昂。翌年 1 月，这出戏又搬上柏林的京都剧院 (Berliner Residenz-Theater)，易卜生亲自到场，在观众的欢呼声中，每演出一幕之后他不得不出来向观众致谢。虽然这次演出和上一年在奥格斯堡的首演一样，为避免审查，演出也是非公开的，然而演出仍然取得巨大胜利，它标志着这位挪威剧作家已经在德国舞台上最终站住了脚跟。在这出社会剧里，易卜生描写了资产阶级社会中的群鬼，揭露资产阶级的买卖婚姻及其欺骗性，“把火炬投进了市侩的‘和睦家庭’”（梅林语）。在创作技巧上，剧中人物绝不用独白对观众表达自己的观点，也没有旁白，而是把故事组织在人物的对话里，观众在舞台上看到的似乎是现实生活的再现。当时的评论家认为，这出戏从内容到形式都是革命的，并特别强调易卜生在人物塑造上的“绝对真实”。有的作家赞誉易卜

生是"谎言的死敌",是向资产阶级社会制度和僵化的道德观刮起风暴的革命者。戏剧评论家布拉姆在论《亨利克·易卜生》(Henrik Ibsen, 1886)的文章中说,1881年底《群鬼》一出版就"引起了一片愤怒的斥责声。不仅这个剧的悲惨结局和'令人难以忍受'的情节遭到了我们之中某些拘泥于题材选择的批评家的非难,而且海伦关于道德的局限性的看法以及对法律与秩序的否定也引起了一些心怀好意的先生们的不快"。[①]1889年9月《群鬼》在柏林"自由舞台"剧院的演出又获巨大成功。但是,《群鬼》在哪里演出,哪里就有激烈的争论和吵闹,就有流言飞语。一些人抨击对易卜生的"盲目"崇拜,公开诋毁《群鬼》的演出,骂它是光天化日下的下流表演。90年代初有人把易卜生的《建筑师索尔尼斯》(Baumeister Solness)和《小艾友夫》(Klein Eyolf)说成是病态幻想的怪胎,是神秘主义的,歇斯底里的,反常的;易卜生主张个人有权按照自己的准则去生活的观点,被认为是无政府主义和人对本能冲动的自我放纵。这样,"易卜生主义"也就成了骂人的话。

1889年,特奥多尔·沃尔夫(Theodor Wollf)、哈登、保尔·施伦特(Paul Schlenther)、布拉姆、哈特兄弟、路德维希·富尔达(Ludwig Fulda)、霍尔茨、博尔舍和萨穆埃尔·菲舍尔(Samuel Fischer)等人仿效巴黎自由剧场在柏林成立"自由舞台"协会,建立"自由舞台"剧院,这对德国彻底的自然主义在戏剧方面取得突破性进展具有决定性意义。"自由舞台"剧院不仅是文学的实验场所,而且也是一种新型的社会剧院,旨在为满足较为固定的观众的精神需求服务,使演员和观众结为一个整体。在布拉姆领导下,剧院的风格和纲领是:不追求历史的忠实,而要求自然的真实;不演莎士比亚、古典戏剧、维尔登布鲁赫,而演易卜生、托尔斯泰、豪普特曼、苏德曼(Hermann Sudermann)。虽然为了避免受到审查,"自由舞台"的演出大多是非公开的,但其影响很大,社会效益难以估量。1889年9月29日剧院的揭幕式上,易卜生《群鬼》的演出获得极大成功,标志着自然主义戏剧在德国的胜利进军;接着上演了豪普特曼、路德维希·安岑格鲁贝尔(Ludwig Anzengruber)、霍尔茨和施拉夫以及苏德曼等作家的剧作。在这些演出中尤以豪普特曼《日出之前》(Vor Son-

① 外国文学研究资料丛刊《易卜生评论集》,外语教学与研究出版社1982年版,第37页。

nenaufgang)的演出最为轰动,胜利最为巨大,豪普特曼也就理所当然地成为了德国自然主义的领袖。

“自由舞台”剧院的建立,豪普特曼《日出之前》的首演以及霍尔茨和施拉夫两人合作创作的作品的发表,这场“最年轻的德意志”运动的中心显然就转移到了柏林。1890 年,维勒和博尔歇成立“自由人民舞台”协会(Vereinigung “Freie Volksbühne”),并创建同名剧院,在揭幕式上演出了易卜生的《社会支柱》,1892 年维勒又建立“新自由人民舞台”(Neue Freie Volksbühne)。

在易卜生问题上,柏林与慕尼黑两派自然主义作家之间在不断进行不同观点的激烈争论。柏林“自由舞台”对易卜生的推崇遭到慕尼黑派布莱布特罗伊、阿尔贝蒂等作家的攻击。康拉德则在《社会》上撰文批评“自由舞台”“崇外”或“把外国捧上了天”(Auslandsverhimmelung),说对于文学反对派来说,豪普特曼和霍尔茨的“现实主义”的价值只在于它的“稀奇古怪”(Kuriosum),绝不可能成为“那些没有被柏林化的德国人头脑的指路明灯和心灵的清新剂”。为了与布拉姆的“自由舞台”剧院抗衡,阿尔贝蒂和布莱布特罗伊于 1890 年也在柏林成立“德意志舞台”,以演出他们自己创作的历史剧来对抗“自由舞台”剧院演出的现代剧,但效果不大。

二 阿尔诺·霍尔茨和约翰内斯·施拉夫的《泽利克一家》

阿尔诺·霍尔茨(Arno Holz,1863—1929)不但创立了德国“彻底的自然主义”理论,而且还在创作实践中身体力行,忠于自己的理论。他出身于东普鲁士拉斯腾堡(Rastenburg)药剂师家庭,1875 年来到柏林。他既撰写理论著作,也创作诗歌、戏剧和小说。约翰内斯·施拉夫(Johannes Schlaf,1862—1941)出身于奎尔福特(Querfurt)的商人家庭,曾在哈勒和柏林上大学。霍尔茨和施拉夫于 1885 年相识,都参加了 1886 年成立的柏林自然主义团体“突破”协会,并一起多次参加协会的会议。1887 或 1888 年冬天两人开始合作,小说集《哈姆雷特爸爸》(Papa Hamlet,1889)是两人合作的第一个成果,接着就发表了两人合著的剧本《泽利克一家》(Die Familie Selicke,1889)。剧本描写柏林一个穷苦家庭在圣诞之夜的悲剧遭遇。父亲爱德华·泽利克是个酒鬼,妻子患病在身,他最喜爱的

小女儿重病，已濒临死亡。圣诞夜儿子把他找回家不久，他爱女的生命之火就熄灭了。像他们的小说集《哈姆雷特爸爸》一样，剧本《泽利克一家》也曾引起很大轰动。1890年4月7日《泽利克一家》在“自由舞台”剧场首演，年届七旬的老作家冯塔纳(Theodor Fontane)出席观看。他敏锐地看出，这出戏放弃了常规戏剧形式，在技巧上进行了革命。第二天他就发表文章，对这出文学上很前卫的戏做了精湛而谨慎的评论，一方面肯定它在形式和技巧上的创新，同时又警告说，这样悲惨的戏“不应该成为民族每天的精神面包”。这出戏又一次激起了保守批评家的激烈抗议，什么“动物吼叫喜剧”、“连闹剧还够不上”之类的谩骂都出来了，一个酒鬼居然“步履蹒跚地在舞台上来来回回一走就是半小时，嘴里叽叽咕咕，还打着嗝儿”。对此，有人满腔怒火，无法忍受。

对于德国自然主义来说，《泽利克一家》的意义在于它在写作技巧上的大胆创新：采用分秒必录的方法，力图实践“艺术=自然-X”的理论。为了使对白承担起刻画人物个性、表现环境特点和营造气氛的任务，两位作家采用柏林方言，并对台词的风格、语速、力度、静场、演员的姿态等都作了详细规定，以再现语言的现实性，取得自然、逼真的效果。这个剧本是“彻底的自然主义”的戏剧典范和样板。

三　格哈特·豪普特曼(1933年纳粹上台以前)

格哈特·豪普特曼(Gerhart Hauptmann,1862—1946)是德国自然主义的主要代表，他的创作使德国自然主义文学大放光彩，他的戏剧作品为欧洲自然主义增添了荣耀。豪普特曼也是中国读者熟知的一位德国作家，早在20年代中期，他的作品就被译成中文出版。

豪普特曼出生在西里西亚的上萨尔茨布隆(Ober-Salzbrunn, Schlesien)，父亲开旅店，家境本来富裕，但后来变得拮据，因而格哈特不得不于1878年中断在布雷斯劳实科中学的学习，去当农场见习生。他本来想当农场主，但由于健康原因只好放弃这个计划。1880年，他进入布雷斯劳皇家工艺美术学校雕塑班学习；1882年到耶拿大学学习哲学、历史和自然科学，并于1883—1884年到地中海沿岸国家作了一次旅游，后在罗马搞雕塑谋生。由于在那里染上斑疹、伤寒，他才于1884年3月返回德国。同年他先在德累斯顿美术学院学习绘画，后于11月来到柏林，

在柏林大学学习历史和戏剧。1885年豪普特曼同富商的女儿玛丽·蒂内曼(Marie Thienemann,1860—1914)结婚,这样,豪普特曼就可悉心创作,生活上没有了后顾之忧。数月后他从柏林迁往城郊埃克纳(Erkner),一直到1889年9月才重新回到柏林,在夏洛滕堡(Charlottenburg)住了两年。1892年移居西里西亚的施莱勃豪 (Schreiberhau),1893年与学音乐的女大学生玛加丽特·马夏尔克(Margarete Marschalk)结识后,豪普特曼的婚姻开始出现危机。翌年,他和夫人玛丽赴美国旅行以后两人就分开了,豪普特曼住在柏林,玛丽带着孩子住在德累斯顿。1901年豪普特曼携玛加丽特迁居西里西亚巨人山(Riesengebirge)中的阿格内滕多夫村(Agnetendorf),此后,冬天他通常住在柏林,夏季则住在阿格内滕多夫或波罗的海中的希登湖岛 (Hiddensee)。1904年与夫人玛丽正式分手后,同此时已是女演员和小提琴家的玛加丽特·马夏尔克结为连理。此后他常与玛加丽特到英国、希腊、奥地利、捷克和瑞士等地去旅游或讲学。第一次世界大战期间,他在柏林,或是在阿格内滕多夫,或是在希登湖岛居住。

第一次世界大战爆发后,他一度对战争的性质认识不清,曾拒绝罗曼·罗兰(Romain Rolland)要他表态反对帝国主义战争的呼吁,后来民族大屠杀的事实使他清醒。他虽然没有参加社会民主党,但他反对威廉帝国,战后拥护魏玛共和国。1932年是作家70华诞,他又获得多种荣誉:获法兰克福的歌德奖,为布雷斯劳的豪普特曼剧院剪彩,为第一次大型豪普特曼展览会揭幕。这一年又是歌德年(100周年忌辰),豪普特曼赴美讲演,美国人民把他作为德国精神和魏玛共和国的代表,对他表示热烈欢迎。

柏林时期,豪普特曼与维勒、博尔舍、哈特兄弟、霍尔茨、施拉夫等当时的先锋派作家广泛交往并开始文学创作,1886年参加柏林的自然主义团体"突破"协会。对他那个时代的矛盾和问题的洞烛,尤其是对社会上被压迫者、为情欲和他们所处环境条件所束缚的被侮辱和被损害者的同情,是他创作的主要推动力。1889年"自由舞台"剧院建立,当年他的著名社会悲剧《日出之前》在此首演,继此之后,他的许多包含激烈社会批评内容的剧作都是在"自由舞台"剧院举行"非公开"的演出,因为这种演出无需经过审查。

豪普特曼在托尔斯泰和易卜生的影响下开始创作,并将霍尔茨和

施拉夫两人按“分秒必录的文风”合著的剧本《泽利克一家》作为范本，在埃克纳创作了《日出之前》(Vor Sonnenaufgang,1889)。这是他的第一部剧作，也是他的成名作。剧本描写洛特与海伦娜的爱情悲剧。社会改革家洛特为调查煤矿的采煤条件和矿工的生活状况而来到西里西亚农村矿区；海伦娜是农民暴发户克劳塞的女儿。海伦娜生活在一个堕落的家庭里，除她之外全家酗酒，父亲是个酒色之徒，对自己的两个女儿都怀有欲念。为了摆脱丑恶的家庭和父亲给她指定的婚姻，海伦娜计划跟洛特一起出走，但洛特在得知海伦娜是酒徒的女儿之后，担心酒精中毒会遗传给后代而拒绝了姑娘的爱情。绝望之下，海伦娜遂于日出之前自杀。洛特抱有社会改革的理想，但是他在关键时刻抛弃了自己的爱情和幸福，在现实生活面前败下阵来。海伦娜是一位纯洁、正直、善良的姑娘，心爱的人击碎了她的生活希望。剧本在煤矿和矿工的阴暗背景前展示了一个家庭悲剧。但是这已经不是传统和古典意义上的悲剧了，因为它缺乏悲剧意识，人物不能采取对自己负责的行动，所以海伦娜是牺牲品，而不是英雄。自然主义的理论认为，人受遗传机制和社会环境的制约，所以剧本将这场家庭悲剧的根源归咎于酒精中毒和遗传。作家根据自然主义理论，在平庸的日常生活中描画了一个农民暴发户的衰落，旨在探讨遗传和社会环境对人的影响。剧本的强烈社会批判意义在于它抨击了资本主义社会贫富不均的不公正现象，揭露了资产阶级的腐化堕落和道德沦丧。中国现代著名作家茅盾指出，“社会问题和酗酒的罪恶，是《日出以前》的基调”。他接着说，虽然剧中充满了阴暗的描写，“但是因为是‘日出以前’，我们也可以体味到作者的并不十分悲观失望的思想”。[①]

这个剧本开始未被《社会》杂志接受，后由冯塔纳推荐给布拉姆领导的“自由舞台”剧院，并于 1889 年 10 月 20 日首演。剧中描画了一幅病态、没落、恐怖的社会图画：剥削、掠夺、酗酒、通奸、乱伦、卖淫——资本主义工业发展的伴生物。将这一切搬上舞台，呈现在观众面前，这是前所未有的，怎能不引起人们的震撼和哗然。这无异于一场审美意识的革命。演出过程中，剧场里一片混乱。诗人里夏德·戴默尔记述当时的情景时说，演完第一幕之后，剧作家在年轻观众的一再欢呼中不得不来到

① 茅盾：《西洋文学通论》，书目文献出版社，北京，1985 年版，第 122 页。

前台向观众致谢；这也引起观众中反对派的愤怒和抗议，他们的叫喊声、口哨声和谩骂声响彻剧院，致使演出数度中断。冯塔纳对这次首演作了热情评论，并且把豪普特曼提到了易卜生之上；而另一些人则不断攻击这出戏“下流”，说它宣扬“犯罪”和“堕落”，等等。这次演出震动了整个德国文学界和戏剧界，宣告了19世纪德国盛行的那种因袭时尚而又言辞浮夸的古典主义戏剧的结束，标志着自然主义在德国的凯旋，豪普特曼的名字一夜之间就变得家喻户晓。从此，其他国家对德国自然主义也要刮目相看了。这出戏所以定名《日出之前》，是因为女主人公海伦娜是在日出之前自杀的，此外，它还有深一层的寓意，指明了当时德国工人阶级所处的历史阶段，那就是：工人阶级正处于光明到来之前，也就是工人阶级在求得自身解放之前。

在争论声中豪普特曼再接再厉，很快就写出了一批杰出的自然主义戏剧作品，毫无拘束地描写酗酒和性，按照自然主义的观点将环境和遗传造成的道德败坏和身体衰弱纳入自己的视野，并用通俗的语言，艺术地再现社会的真实，如《和睦的节日》、《孤独的人们》、《织工》和《海狸皮大衣》等。

《和睦的节日》(Das Friedensfest, 1890)是一出三幕家庭悲剧，描写在遗传和环境的影响下发生在一个家庭中的悲剧。剧本于1890年发表在《自由舞台》杂志，6月1日在“自由舞台”剧院首演，并于同年出书。像当时的自然主义作品一样，剧本表现的也是遗传和环境的主题，但作家是把家庭悲剧作为社会现实问题来处理的。这个家庭正在走向衰落，家里的人彼此无法沟通，大家陷于悲观和相互仇视之中，连一个儿子的订婚和大家表面上和睦地在一起过圣诞节这样的高兴事也让人看不到任何出路和希望，最终酿成大家精神失常的家庭悲剧。

家庭悲剧《孤独的人们》(Einsame Menschen,1891)表现的是基督教的道德观念同实证主义世界观的激烈碰撞，一位知识分子生活在平庸的家庭和保守的环境中的苦闷、沮丧和绝望。主人公反叛习俗，一心想从沿袭下来的狭隘观念中摆脱出来，可是却无法得到自身的解放。他在爱上一位开放型的女大学生之后，才意识到自己先前的寂寞。他处在头脑简单的妻子和女大学生两个女人中间，得不到人们的理解，最后选择自杀作为摆脱这种尴尬处境的出路。

历史剧《织工》(Die Weber,1892)是一出社会政治剧,它是豪普特曼创作上的一次勇敢的突破,使他的自然主义戏剧艺术达到了顶峰。该剧取材于1844年西里西亚纺织工人起义的史实。诗人海涅(Heinrich Heine)当时为声援西里西亚纺织工人的斗争而创作的著名诗篇《西里西亚纺织工人》(Die schlesischen Weber,1844) 反映了纺织工人所受的深重苦难,表达了他们对压迫者的控诉、愤怒和反抗。剧本前面有一段敬呈他父亲的简短献词,对我们了解此剧的构思过程很有帮助。献词中谈到,他祖父年轻时就像剧本中描绘的那些坐在织机后面的织工一样,也是个穷织工,并说此剧就是脱胎于他父亲口述的关于祖父的那些故事。由此可见,剧本的故事最早孕育于作家自己的家史。1891年豪普特曼曾两次到西里西亚考察旅行,对那里纺织工人的艰辛生活有了感性认识,并收集到许多素材,回到柏林后就用西里西亚方言创作了社会批判剧《织工》,第二年才译成规范德语发表。这部"颠覆剧"以对社会状况的精确反映和确切的语言表现著称,它突破了个人命运和家庭冲突的范围,直接表现劳资对立,以及无产阶级同资产阶级针锋相对的斗争。剧本第一次塑造了群体主人公,全剧四十多个人物,没有一位传统戏剧中那样的主人公,它塑造的是工人阶级的群像。作家描写的这次织工起义,表现的不是某个个人的冲突,而是资产阶级和无产阶级之间的社会冲突。《织工》告诉人们,工人阶级的斗争,只有团结一致,坚定信心,依靠集体和群众的力量,才能取得胜利。值得注意的是,剧中退伍军人亚各在斗争的关键时刻,启发工人的觉悟,教大家唱被马克思誉为"勇敢的战斗的呼声"的歌曲《织工之歌》[①];面包师给大家讲述法国大革命的故事;还有敢于面对面地同老板进行斗争的工人贝克尔;他们是新人的形象。与贝克尔相对照的是老织工希尔塞。他只相信上帝的安排,他自己是惟一没有参加起义的工人,也不让儿子和儿媳参加起义,可是镇压起义队伍的军队中射出的一颗流弹正好击中了他。很显然,豪普特曼把历史作为当前现实社会问题的一面镜子。茅盾在谈到《织工》的思想内容时指出,《织工》描写了"阶级斗争","织工的群众成为剧中的主人公,也是响亮着不失望的积极的呼声;哈普特曼(即豪普特曼——笔者)写暴动的职工们和军队对抗,却是牺牲者反为一个袖手旁观的老工人,反抗者是胜

① 《马克思恩格斯论艺术》,第2卷,中国社会科学出版社1983年版,第336页。

利了"。[①]

柏林警察当局在审查了《织工》的方言稿和规范德语稿这两个稿本之后,不同意该剧公开演出,认为剧中的描写会挑起"阶级仇恨",并担心"剧本有力度的描写……会给一部分喜欢游行示威的柏林居民提供一个吸引点"。开始安排的公演受到警方的阻挠。1893 年 2 月 26 日,"自由舞台"协会在柏林"新剧院" (Neues Theater) 组织了一场内部演出,后来"新自由人民舞台" 和"自由人民舞台" 又分别于 1893 年 10 月和 12 月安排在其他剧场进行内部演出。柏林警方对《织工》的禁演令理所当然地遭到豪普特曼的反对,经过多次交涉,普鲁士最高行政法院终于在 1893 年 10 月 2 日解禁,允许该剧在德国剧院(Deutsches Theater)公演。法院认为,由于德国剧院的门票很贵,能到那里去看戏的社会人士都不会有暴力倾向,不会扰乱社会秩序,所以剧本的那种煽动性作用就不致发生。不过,在争取解除对《织工》公演禁令的过程中,豪普特曼也曾做出妥协:向普鲁士最高民政法院递交了一份保证,说他的《织工》只是一部感伤的、令人怜悯的悲剧。为此梅林在《艺术和无产阶级》(Kunst und Proletariat,1896) 一文中曾批评作家 "在人世的法庭面前为自己的苟且求生而辩护"。

1894 年 9 月 25 日,《织工》第一次公演在柏林德国剧院举行。演出取得了辉煌的成功,但这部剧作的革命内容却引起威廉二世的极大不满,他认为该剧具有"民主化倾向",在剧院的包厢里就宣布取消演出,随后柏林警察局长正式下达了禁演令。

广大观众则对《织工》的演出表示了热烈欢迎,好评如潮。《织工》是自毕希纳(Georg Büchner)的悲剧《沃伊采克》(Woyzeck) 和《丹东之死》(Dantons Tod) 以后德国文学中又一部伟大的革命戏剧,剧中自然主义的现实主义和民主倾向也达到高峰,它不仅是作家最重要的作品,也是德国现代戏剧发展史上的一块里程碑,奠定了豪普特曼在世界文学史上的地位。托马斯·曼(Thomas Mann)在庆祝豪普特曼 60 寿辰的演说中称他是一位"穷人的诗人"。过去还有批评家把《织工》视做社会主义现实主义的先驱。列宁对《织工》作了高度评价,并亲自审阅了此剧的俄文译本。

① 茅盾:《西洋文学通论》,书目文献出版社,北京,1985 年版,第122 页。

《海狸皮大衣》(Der Biberpelz,1893),又译《獭皮》,是一部讽刺喜剧。在此之前作家就已经开始以自然主义的手法写喜剧了。《克兰蒲彤同事》(Kollege Crampton,1892) 是作家的第一部喜剧,它描写美术学院一位染上酗酒陋习的教师的命运。这里需要一提的是,《克兰蒲彤同事》以及《米夏埃尔·克拉默》(Michael Kramer, 1900) 和《加布里尔·席林之逃亡》(Gabriel Schillings Flucht, 写于 1906 年,1912 年出版)等描写艺术家的剧作,表现的主题往往或多或少带有作家自我分析的特征,如寂寞、孤独、人际关系淡漠等。

现在我们回头再来看《海狸皮大衣》。在这出喜剧中,洗衣妇沃尔夫大妈窃得财主克吕格的一件价值昂贵的海狸皮大衣。警察局长在处理这桩窃案时,因为失窃者和提供破案线索的人具有自由思想,在政治上被认为是危害帝国安全的嫌疑分子,所以他非但不去追查窃案,反而把窃得海狸皮大衣的沃尔夫大妈当做诚实的表率。作家不是按照“惩恶扬善”的道德教化的思路去写这出喜剧的,所以“窃贼”非但没有受到惩罚,反而受到表彰,“诚实的人”反而有了嫌疑。显然,剧本的主旨不是讨论道德问题,更不是描写案件侦破,而是为了歌颂以洗衣妇沃尔夫大妈为代表的下层人民的灵活和机智,揭示和讽刺傲慢而又愚蠢的普鲁士官僚以及平庸而又腐朽的“上等”阶层的偏见和荒谬可笑,所以作家自己称它为“窃贼喜剧”。作家把沃尔夫大妈塑造成一个下层人民的形象,通过她的口抨击威廉帝国时代社会的不公。《海狸皮大衣》是豪普特曼最成功的喜剧作品,但是 1893 年 9 月 21 日在柏林德国剧院的首演并不太成功。若干年以后,人们对《海狸皮大衣》的理解加深了,因而 1897 年此剧重新上演时,观众的反响就非常强烈,此后它一直是豪普特曼最受欢迎的剧目之一。

悲喜剧《房子着火》(Der rote Hahn,1901) 是《海狸皮大衣》的续篇,但远较《海狸皮大衣》逊色。在《海狸皮大衣》中,人们同情沃尔夫大妈,因为她把可恨的警察当局着实戏弄了一番,大快人心。可是在《房子着火》中天平却向另一边倾斜了。剧中的菲利茨大妈为了拿到保险金,和丈夫一起烧了自家的房子后,反而诬陷一个穷人,说是他放的火,并利用她和警察当局的良好关系,冷酷无情地整这个无辜的人。当然,菲利茨大妈这个人物和她的行为也是环境的产物:残酷竞争的社会让她懂得,为了

使自己不致在竞争中被打败,被淘汰,就得不顾一切去整别人。但是,即使是在那个社会里,她的行为准则也有多种选择的可能性,并不是非要干这种损人利己、阴险毒辣的卑鄙勾当不可。这样,观众心里对菲利茨大妈的行为就做出了道德评判。剧中,远处常常出现类似于菲利茨大妈纵火的火光,显然,作家将菲利茨大妈的纵火行为作为那个社会里道德正在沉沦的征兆。

如果说1894年《织工》在柏林德国剧院的公开首演是自然主义胜利的顶峰,那么,同时也标志着自然主义衰落的开始。大致从这时起,豪普特曼的创作也开始了一个新阶段:新浪漫主义阶段。

《汉纳蕾升天记》(Hanneles Himmelfahrt,1894)是豪普特曼的第一部童话剧,而且是用诗体写的,它标志着作家艺术创作的新阶段——当时正在流行的新浪漫主义阶段的开始。14岁的女孩汉纳蕾父母早亡,一个泥瓦匠收养了她。因无法忍受酒鬼养父的虐待,她在冬天投入水中。一位老师救起了她,把她送进贫民院。她在神志昏迷中产生了许多幻觉:老师幻化成了耶稣基督,护士成了早已去世的母亲,裁缝给她送来了洁白的婚纱,天使和死神也都来了。最后耶稣基督将她救出人间苦海,带上天国。幻境消失了,汉纳蕾也死了。在剧中,诗意盖过了自然主义,剧中看不到无产阶级的力量,汉纳蕾在现实生活中遭受的苦难只有在幻觉中才能得到补偿。剧中既有穷人悲惨的生活环境和酗酒等自然主义常用的题材,又有穷苦女孩产生的宗教神秘主义幻觉,融现实主义和童话—神秘主义因素于一体,从而突破了自然主义的创作原则。这表明《汉纳蕾升天记》是一部从自然主义到新浪漫主义的过渡剧。1896年豪普特曼因此剧获格里尔帕策奖。1893年11月该剧以《汉纳蕾》的剧名在柏林皇家剧场首演,1894年出书,1896年后才易名《汉纳蕾升天记》。

在《汉纳蕾升天记》之后,豪普特曼在《沉钟》、《可怜的海因里希》和《碧芭在跳舞》等剧作中都突破了自然主义的美学原则,离开了遗传、环境及其对人物的影响等自然主义主题,通常以梦幻、传说、童话、寓意和神秘主义来表现下层人民的苦难。不过,这期间作家在创作新浪漫主义作品的同时,依然成功地继续创作他的自然主义戏剧,表现阴暗的环境、不公正的社会现实和人物无法避免的悲惨命运等社会题材,如《弗洛里安·盖尔》、《车夫亨舍尔》、《罗泽·本恩特》和《群鼠》等。这两个创作

阶段相互交叉,在时间上无法明确区分。

《沉钟》(Die versunkene Glocke,1896)是一部新浪漫主义童话剧。工匠海因里希为山顶教堂铸了一口钟,钟声会使一切妖魔鬼怪吓得发抖。在运送途中,大钟被异教山妖推入湖底,美丽的水妖把受了重伤的海因里希救到山上,并重新赋予他青春和创作力量。他同水妖一起随心所欲地生活,要为水妖铸造一口新钟,以唤起人们生的欢乐,但未能成功。海因里希的妻子因绝望而投湖,她的手碰到沉入湖底的那口钟,沉钟发出的响声使海因里希顿然醒悟,将他重新唤回人间。他意识到,作为一个凡人,他无法超越尘世,无法摆脱与尘世相连的一切,完全投身于艺术。他对未来失去了信心,在忧郁和渴望中饮下魔汤,以了结自己的一生。在他生命的最后时刻,水妖来到他的身边,吻着他,海因里希便倒在她的怀里死去。

这部剧充满寓意的象征,它表现的是艺术与生活的对立:艺术家渴望超越一切,全身心地投入艺术创作,但又无法摆脱生活的种种羁绊和对现实的关注。有人则认为它表现的是艺术家的主观愿望与客观效果之间的矛盾;也有人认为,作品寓意宗教信仰与艺术家的责任感之间的冲突。作品主题的多义性为诠释者提供了广阔的天地。不过有一点是很明显的:《沉钟》反映了这一时期作家在感情生活上的矛盾和苦恼的心情,以及世纪末德国文艺家迷惘和彷徨的心态。在《汉纳蕾》中,那些非现实的事物只是在主人公的梦里出现,而在这部剧中那些精灵则过着真实的生活。《沉钟》当时在德国剧院的演出取得了惊人的成功,成为作家生前上演次数最多的剧目。剧作的发行量也很大,到1900年就印行了52 000册,是《织工》的两倍。成立于1926年、在中国现代文学史上颇有影响的新文学团体“沉钟社”以及它的刊物《沉钟》的名字就来自豪普特曼的童话剧《沉钟》。这个文学社团的成员认为,豪普特曼用象征手法写出的悲剧表现了艺术与现实生活的矛盾,用《沉钟》作为刊物的名字可以非常恰当地表示他们的观点和决心:“从事文艺工作,必须在生活上有所放弃,有所牺牲,要努力把沉入湖底的钟撞响,若是撞不响需要另铸新钟时,要从亨利的失败里吸取教训。”①

传奇剧《可怜的海因里希》(Der arme Heinrich,1902)的情节基础是

① 冯至:《立斜阳集》,工人出版社1989年版,第101页。

德国中世纪骑士诗人哈特曼·冯·奥厄（Hartmann von Aue,1170—1210）的同名诗体小说。诗体小说中，海因里希身患麻风病，但他品德高尚，连上帝都为之感动，遂使他病愈。在豪普特曼的剧本中，海因里希拒绝用一个孩子的生命来治愈自己的病，在死神面前作家赋予主人公以强烈的生活信念、完美的道德和高尚的心灵。正是这些才使海因里希摆脱绝望，走出麻风病的绝境。剧中虽然也有一些自然主义的因素，如对麻风病人症状的描写，但跳出了"分秒必录"的自然主义细节描写，突出了主人公的心理和感情，充分运用了寓意和象征。1902 年，这部剧作在维也纳城堡剧院(Burgtheater)首演。

童话剧《碧芭在跳舞》(Und Pippa tanzt，1906)中，女主人公碧芭是西里西亚山村里玻璃器皿制作师傅的女儿，她温柔可爱，貌若天仙，她美丽的舞姿能令所有的人倾倒。智者万恩、身体强壮的老人胡恩和年轻的米歇尔都在争夺碧芭姑娘。起先碧芭虽然在米歇尔的帮助下从胡恩那里逃到了住在山林中的智者万恩那里，但她终归无法逃脱胡恩——不可抗拒的自然力的象征——的控制，因为她自己就是自然的一部分。碧芭不得不在胡恩面前不停地跳舞，直至倒地而亡。剧中豪普特曼以前那些自然主义社会剧中的现实世界同清醒的象征和童话的梦幻世界交织在一起。碧芭象征美的魅力和短暂。

豪普特曼在创作新浪漫主义的童话剧和梦幻剧时期，还尝试用自然主义的方法来创作历史剧，如《弗洛里安·盖尔》(Florian Geyer，1896)。剧本以 16 世纪德国农民战争为背景，把《织工》中的工人群众换成了农民战争时期的农民，力图把背弃自己贵族阶级出身的、成为农民领袖的盖尔塑造成一位被奴役、被压迫的苦难农民的代表。盖尔的愿望是纯洁的，可是缺少行动的力量，关键时刻优柔寡断，被人暗算，农民起义军遭受失败。剧中出场人物将近 50 个，而对于起义军的对立面则着墨不多。作家本想用自然主义的手法来革新历史剧，可是对情况作"彻底的自然主义"的描述，事无巨细地反映这场广阔的农民战争，势必无法对材料作精心的取舍，结果眉毛胡子一把抓，使得故事头绪纷繁，情节拖沓，加上漫长的讨论以及充满哲理的古代语言，这些都影响了剧情和效果。1896 年 1 月 4 日《弗洛里安·盖尔》在柏林德国剧院的演出失败，观众反应冷淡。梅林在《艺术和无产阶级》一文中曾批评这出戏，"把

用自己方式与现代无产阶级同样进行斗争的起义农民当做是一群乌合之众的匪徒”。

《车夫亨舍尔》和《罗泽·本恩特》是这时期写的以婚姻和爱情纠葛为题材的自然主义社会剧，其主题也转为对情欲和性的探讨。两部作品都以当时西里西亚农村为背景，以自然主义手法表现普通人的悲剧性遭遇，并以此来揭示资本主义社会的沉疴，并试图论证性是人的行为动因的决定因素。在表现手法上，这两部剧作已不局限于对自然的精确描绘，也着力刻画人物的心理，但是自然主义的特点依然十分明显。这两部作品都取得了未曾预想到的效果，直到今天仍然焕发着生命力，唤起人们去同情那些处于困境中的人们。

在社会悲剧《车夫亨舍尔》(Fuhrmann Henschel, 1898)中，作家又重新拿起了写于1887年的小说《道口工梯尔》(Bahnwärter Thiel) 所表现的题材，描写一个工人的悲剧。车夫亨舍尔违背了向临死前的妻子所作的不娶汉娜为妻的誓言，在情欲的驱使下，还是娶了风流成性、工于心计的汉娜。但是汉娜对他并没有真正的爱情，婚后欺骗丈夫，与人私通，加之亨舍尔与前妻所生的女儿又因病死去，使他觉得这一连串的打击是他违背誓言所应得的惩罚，绝望中他以自尽来求得解脱。

《车夫亨舍尔》的剧情是在环境描写中展开的，第一幕对西里西亚乡村的纯自然主义描写，几乎可与现代电影相比。剧作中，作家调动了“彻底的自然主义”的一切手段：西里西亚方言、病床、肺结核、酗酒、酒店的氛围、道德堕落等，在作家笔下，汉娜这个女人似乎是自然所设的陷阱。从风格、语言、逼真的环境和人物丰满的生活来看，《车夫亨舍尔》是一部现代自然主义戏剧，但就其结构的完整、不可避免的悲剧性过错以及主人公的情迷心窍、醒悟和毁灭来说，它又是一部严格按照古典模式创作的悲剧，是豪普特曼自然主义戏剧的又一个高峰。列宁在莫斯科看过《车夫亨舍尔》的演出，他“很喜欢这个戏”。[①]1899年作家因该剧第二次获得格里尔帕策奖。

1903年豪普特曼在希施贝格 (Hirschberg) 作为陪审员参加了对一位被控作伪誓言和杀害自己婴儿的农村女工的审判。受到这个案件的

① 伊娜·康·克鲁普斯卡娅：《伊里奇喜欢什么文学作品》，见《列宁论文学与艺术》，中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编，人民文学出版社1983年版，第359页。

启发,他于当年创作了社会悲剧《罗泽·本恩特》(Rose Bernd,1903)。作品描写西里西亚农民弗拉姆和年轻姑娘罗泽在情欲驱使下所酿成的悲剧性后果。罗泽已经订婚,弗拉姆也已结婚,妻子瘫痪在床。弗拉姆与罗泽的私通使她怀了孕。两人的不正当关系被一恶棍发现后,罗泽不断受到骚扰,为了此事不被张扬出去,她只好让恶棍也占有了自己的身体。此后恶棍仍不断纠缠她,并在争执中将她未婚夫的一只眼睛打瞎。为此,罗泽的父亲将恶棍告上法庭,罗泽向法庭宣伪誓,否认与弗拉姆私通之事。就在法庭将要开庭审理此案之前,罗泽在痛苦中扼杀了自己刚生的婴儿。这部剧作将自然主义的创作技巧同完整的古典悲剧形式相结合,继承了瓦格纳(Heinrich Leopold Wagner,1747—1779)的《溺婴》(Die Kindermärderin,1776)和黑贝尔(Christian Friedrich Hebbel,1813—1863)的《玛丽亚·玛格达莱娜》(Maria Magedalene,1844)的传统,充分表现了作家对这位遭遗弃的女子的同情和对那个无情、残暴、情欲横流和双重道德标准的社会的抨击。

1906年以后,豪普特曼逐渐脱离新浪漫主义潮流,他在婚姻问题上的纠葛也已得到解决,于是和新婚的第二任夫人到世界各地游历、讲学。1910年以后他又将很大精力转移到长篇小说的创作上,所以从1906年的《碧芭在跳舞》以后至第一次世界大战前,豪普特曼虽然也写了多部戏剧作品,但都未能引起广泛的社会反响,只有《群鼠》是个例外。

悲喜剧《群鼠》(Die Ratten, 1911)描写发生在柏林一座简陋公寓里的一个悲剧故事。泥瓦匠约恩常年在外地做工,他的太太在自己的孩子死后瞒着丈夫,买下了女佣鲍丽娜刚出生的私生子。后来鲍丽娜提出要回孩子时,约恩太太竟让兄弟布鲁诺将女佣除掉。事情败露后,约恩太太用跳楼自杀来逃避法律的惩罚。作品描写了威廉时代社会道德的沦丧,真实地再现了柏林这座公寓里令人窒息的环境以及住在公寓里的那些人像老鼠般悲惨的生存状态。那座破败公寓是第一次世界大战前德国社会的缩影,作家以非凡的洞察力看到了威廉帝国的日益衰败与腐朽,以老鼠作为中心思想象征性地揭示帝国大厦行将倾塌。第五幕中泥瓦匠约恩愤怒地喊出:"这儿的一切都腐朽了!木头全部腐烂了!一切都被蛀虫蛀空,被老鼠啃光了!……一切都在摇晃,每时每刻都可能彻

底倒塌!"[1]几年以后德意志帝国在第一次世界大战中的崩溃,显示出豪普特曼在剧作中对帝国所作的诊断和预言的正确,使我们不得不惊叹作家那种"见微知著"、"一叶知秋"的敏锐洞察力。《群鼠》再次显示了豪普特曼自然主义作品的光辉。剧作的情节除了上述悲剧主线外,还写了前剧院经理哈森罗伊特的女儿与一神学院学生的爱情,以及大学生同哈森罗伊特在戏剧观和对德国现状看法上不同意见的争论,这些情节与主线交织,并行发展,作者借此对时弊以及戏剧界矫揉造作的风气进行讽刺。据此,有人将《群鼠》归入现实主义行列。由于此剧寓意、象征成分十分明显,所以又往往被认为是象征主义作品。1911 年 1 月 14 日,《群鼠》在柏林莱辛剧院 (Lessing-Theater)首演。

在此之后,豪普特曼在创作叙事作品的同时,虽然也创作了不少戏剧作品,但均未达到此前的高度。《日落之前》(Vor Sonnenuntergang, 1932) 是他在纳粹上台以前影响较大的一部作品。和他的第一部剧作《日出之前》一样,《日落之前》也是一部爱情和婚姻悲剧。剧中,年届七旬的老人的子女都在觊觎老人的钱财,所以对老人的爱情和婚姻加以百般阻挠和破坏,最后逼得老人服毒自杀。剧本反映了资本主义发展带来的价值观念的变化:人们看重的不再是亲情,而是金钱。作家通过这个家庭悲剧揭露了资产阶级的贪婪和残忍,预示了即将上台的法西斯的狰狞面目。《日出之前》和《日落之前》题目是对应的,仿佛从起点到终点,标志着作家创作生涯的结束。实际上豪普特曼的创作并未到此结束,但我们却可以把《日落之前》看做是作家自然主义系列的最后一部剧作。

豪普特曼曾于 1896(因《汉纳蕾升天记》)、1899(因《车夫亨舍尔》)和 1905 年三次获得格里尔帕策奖(Grillparzer-Preis)。1896 年文学史家、魏玛歌德档案馆馆长埃里希·施密特 (Erich Schmidt) 建议将席勒奖(Schillerpreis)授予豪普特曼,但遭到威廉二世的拒绝。1905 年和 1909 年豪普特曼分别获牛津大学和莱比锡大学名誉博士称号,1911 年获得皇家巴伐利亚马克西米利安勋章 (Königlich Bayerischer Maximiliansorden)。魏玛共和国时期作为德国文坛泰斗,豪普特曼的声望如日中天,曾

① 豪普特曼:《群鼠》,章国锋译,漓江出版社 1981 年版,第 285 页。

有人提议由他来继任艾伯特（Friedrich Ebert），担任魏玛共和国总统。1924年豪普特曼获德国“旌尔殊勋”和平勋章（Orden Pour le mérite），1928年他被选为普鲁士艺术科学院文学院院士。

豪普特曼的创作虽然是从自然主义开始的，但他并不赞同自然主义复制现实的原则。他认为，艺术的目的是“心灵的表达”，要刻画人物的“典型性格”。综观豪普特曼的全部作品，可以看到，他并不拘泥于一种创作方法，所以，除了一般将他视为自然主义作家外，也有人将他列入现实主义、新浪漫主义或象征主义作家之列。豪普特曼在他的创作道路上，虽然经历过新浪漫主义、象征主义等潮流，可是他在描写下层人民的苦难生活和悲惨命运时所显示的深刻的人性，直面现实社会中矛盾冲突的巨大勇气，对被压迫者的同情，对被侮辱、被损害者为争取人的尊严所进行的激动人心的斗争所做的多侧面反映，对资本主义社会的批判，对人与遗传、环境的关系的思考，对基督博爱的期望，对解救的渴望和对人类命运的关注，以及作品中丰满、鲜活的生活内容——这些始终是他作品的基调。在文学表现手法上，他也有许多创新。他的早期剧作都是用柏林或西里西亚方言写的，而且还将下层人民的俚言土语直接搬上舞台；对环境和人物外貌细致而精确的描写，有利于渲染气氛和刻画人物个性；一些剧本采用开放式的结尾（如《织工》、《獭皮》等）。他将19世纪小说的叙事手法引进戏剧，显示了逼真地再现环境的高超艺术技巧（他的剧本大多有冗长的场景提示），将莱辛（Gotthold Ephraim Lessing）、歌德、席勒（Friedrich von Schiller）创造的辉煌的德国戏剧艺术，又提升到一个新的高峰，为20世纪德国戏剧的持续发展开辟了广阔的道路。他站在时代的高度，对现实社会生活的介入和责任感使他的作品成为他那个时代的反光镜。他的文学成就赢得了世界的承认，1912年，50岁的豪普特曼被授予诺贝尔文学奖。

四　赫尔曼·苏德曼和马克斯·哈尔伯

赫尔曼·苏德曼（Hermann Sudermann，1857—1928）

毫无疑问，在创作成就和作品的广泛影响方面，豪普特曼都是德国自然主义的领军人物，除他之外德国最著名的自然主义作家就是苏德曼。

苏德曼生于东普鲁士(立陶宛) 马济肯(Matziken)。14 岁时因家庭经济困难而辍学，早年当过药剂师学徒，在柯尼斯堡 (Königsberg) 和柏林上大学,学习历史和哲学。在柏林曾为报纸撰稿,并当过短期家庭教师，后从事文学创作。开始他以戏剧创作出名,成为除豪普特曼之外最重要的自然主义剧作家。他的戏剧多以社会批判为主题,其特点是自然主义的环境描写，善于煽情，对话精练，情节紧凑。

社会剧《荣誉》(Die Ehre,1890)是他的戏剧处女作。剧本反映一个工人家庭和一个资产阶级家庭之间的不同荣誉观，以及围绕荣誉问题在这两个家庭之间进行的斗争。工人家庭出身的罗伯特·海内克是米林克公司的职员，他在印度成功地为公司老板处理了商务，数年后他和在那里结识的伯爵一起回到柏林。回来以后，罗伯特发现自己的妹妹与米林克之子发生了关系，由于两家的门第差别，恋人无法成婚。罗伯特对这件丢脸的事非常愤怒，深感家庭荣誉受到了侮辱。为此，米林克老板支付了一笔赔偿金。罗伯特的父亲接受了赔偿金，并迁居他处。可是罗伯特不愿接受这个以金钱换名誉的耻辱，向伯爵借钱偿还了这笔赔偿金，因而被公司解雇。正与罗伯特热恋的米林克的女儿莱诺蕾向全家宣布，要与罗伯特缔结"新的婚姻"。米林克见女儿竟爱上一个工人的儿子，不禁大怒。这时富有、但无子嗣的伯爵宣布罗伯特为其合伙人和财产继承人，米林克这才改变态度，同意女儿的婚事。剧本通过两个家庭在婚姻和荣誉问题上的纠葛，揭示两代人不同的价值观，反映了威廉帝国时期日益加剧的贫富差距和矛盾，批判了婚姻上的门第观念和拜金主义的社会现实。然而剧本的结尾又掩盖了这些社会矛盾和问题，这在一定程度上削弱了剧本的思想性。对于什么是荣誉这个问题，剧本并没有给出回答，结尾是开放性的。《荣誉》不仅是苏德曼的成名作，也被誉为德国自然主义的里程碑。"自由舞台"剧院接受了这个剧本，1889 年 10 月 20 日豪普特曼的《日出之前》首演以后不久，就于 11 月 27 日上演《荣誉》，并取得成功。第二年剧本出版后曾引起轰动。

《故乡》(Heimat,1893)再次提出了"荣誉"问题，通过对新、旧荣誉观的揭示，表现了妇女解放和艺术家发展的主题。中校施瓦茨要女儿玛格达与牧师结婚。玛格达不从，因而被赶出家门。多年以后，玛格达已成为著名女高音歌唱家，并在柏林与一大学生相爱，终遭抛弃。这场夭折的

爱情使玛格达生有一子。多年后玛格达回到故乡小镇,回到以前几乎使她青春凋萎的中产阶级上层家庭。一天,她在家里偶与现任当地政府参事的昔日情人相遇。不久,她父亲获悉此事。为了家庭荣誉,父亲逼迫女儿与昔日情人成婚。玛格达坚决不从。她的昔日情人则要求玛格达对他们过去的关系保守秘密,以免影响他的前程,这个要求也遭到玛格达的坚决拒绝。玛格达不愿与他结婚,是因为她要做独立自主的自由人。玛格达的父亲对此十分气愤,正当他要举枪打死女儿时,突然中风身亡,玛格达终于获得自由。剧中玛格达的父亲是封建家长制的代表,在他身上体现了封建道德规范和陈旧、迂腐的荣誉观;而玛格达身上则传达了年青一代的新荣誉观和新思想, 虽然这个人物形象还有许多不完善的地方。重回故乡后,她不仅同父亲的旧思想旧观念发生冲突,也同自己昔日情人那些陈旧、迂腐的荣誉观发生激烈的碰撞。作品捍卫了妇女自己主宰自己命运的权利。《故乡》是苏德曼最好的剧本,1893 年在柏林的首演取得巨大成功,使苏德曼闻名于世。《故乡》还曾征服外国的舞台,取得了世界性的成功,特别是在英国,因为在英国人看来,这部剧作记录了对生活的不妥协的斗争。《故乡》在日本的演出也是盛况空前,中国现代著名戏剧家田汉 1917 年曾在日本观看过该剧的演出,并为剧情所深深打动。

除此之外,苏德曼还写了许多剧本,如《所多玛城的末日》(Sodoms Ende,1891)、《幸福在一隅》(Das Glück im Winkel,1896)、《石中之石》(Stein unter Steinen,1905)、《施洗者约翰节前夕的篝火》(Johannisfeuer,1900)、《好名声》(Der gute Ruf,1913)等。这些剧本主要是批判资产阶级的道德和处世态度。但是由于这些作品往往流露出感伤情绪,同时社会批评也不够深刻,其效果远不及《故乡》。

马克斯·哈尔伯(Max Halbe,1865—1944)

德国自然主义另一位重要戏剧家是哈尔伯。他生于但泽(Danzig,今波兰格但斯克)附近的居特兰(Güttland),在耶拿、海德堡、慕尼黑和柏林上过大学,攻读法律、日耳曼语言文学和历史,1888 年获哲学博士学位。哈尔伯是在易卜生、豪普特曼等作家的影响下开始文学创作的,早年积极参加自然主义文学运动, 以自然主义戏剧出名。《自由的爱情》(Freie Liebe,1890)对话新颖,台词断续、破碎,运用乏味的口语描写年轻人的爱

情。《凌汛》(Eisgang,1892)中作家把容克制度的衰落、工业化、社会主义的兴起等当时的重大问题与缺乏决断的主人公个人的内心冲突结合在一起，批判不公正的资本主义社会。“凌汛”使人联想起春天江河上冰雪融化爆发的洪水。作家借“凌汛”这一自然景象将社会进程与自然现象的规律联系在一起，以决堤象征社会运动。剧中有几场戏在出色地描写资本主义社会中的阶级对立、表现剥削与动乱的关系方面达到了豪普特曼《织工》的水平。

爱情剧《青春》(Jugend,1893)是哈尔伯第一部，也是惟一一部获得巨大成功的剧本，它描写一对年轻人由于受到残酷的、仇视生命的禁欲主义的破坏而酿成爱情悲剧。高中毕业生汉斯·哈特维希在罗泽瑙与他舅父、天主教神甫霍佩的外甥女安苹邂逅，两人一见钟情，并置神甫的助手对他们的警告于不顾。最后，安苹同父异母的弱智兄弟出于妒忌，朝汉斯开了一枪，可是子弹却击中了安苹，霍佩神甫马上就说：“主宽恕你！”作品的反响很大，其主要原因是由于它的煽情和“青春要成为青春”的主题。剧中甜蜜的初恋和春天明媚的风光交融在一起，近乎当时流行的青春风格。剧本《青春》证明，自然主义者骨子里所持的是非基督教态度，拒绝一切超自然行为。此剧于 1922 年和 1938 年两次搬上银幕。

在这一时期哈尔伯的思想与社会民主党很接近，创作上他遵循人的生活受制于环境这一自然主义理论，作品精确描绘了他的故乡西普鲁士地区的环境和氛围，并将其深深烙印在他成功地塑造的人物身上。针对他的早期剧作，梅林曾将他誉为“除格哈特·豪普特曼之外自然主义戏剧最有才华的代表”。《大地母亲》(Mutter Erde,1897)和《大河》(Der Strom,1904)也属于这一时期的作品。前者讲述一个男人与两个女人的故事。这两个女人一个象征农村故乡的生命力，另一个代表冷漠的大城市。主人公最后在两个女人中走向了死亡。后者是一部农民剧，剧中作家营造了阴森的气氛。可以明显看出，这两部剧作完成了从具有自然主义色彩的乡土文学到法西斯“血统与土地”神话的天衣无缝的过渡。随后新浪漫主义象征化的创作方法取代了这一时期社会批判的现实主义创作特色。但是作家始终难以割舍自然主义的土地情节，后来，由于他的创作靠近“乡土文学”(Heimatdichtung) 和“血统与土地”神话 (Blut-und-Boden-Mythologie)，哈尔伯甚至为第三帝国所接受。他这时期的作

品有自传体小说《故土和命运》(Scholle und Schicksal,1933) 和《世纪之交》(Jahrhundertwende,1935)，剧本《感恩节》(Erntefest,1936)和长篇小说《幸福的灵丹妙药》(Die Elixiere des Glücks,1936)等。

第四节　自然主义小说创作

一　围绕左拉的辩论

德国自然主义的兴起和发展进程中,易卜生和左拉最受德国激进的年轻作家的推崇,易卜生热和左拉热同时出现。随着 1880 年左拉的论著《实验小说》(德文版 1904)的出版,在德国引发了长达十年之久的关于自然主义的讨论。左拉认为,实验的方法不但可以认识物质世界,也可以认识精神世界，因此要求作家把自然科学的理论和方法应用于文学创作,主张收集大量事实材料后再来进行实验,并在作品中严守中立和客观。1885 年,布莱布特罗伊读了左拉的《萌芽》(Germinal) 以后,在为《社会》杂志写的《柏林通信》(Berliner Briefe)的一封信里,就把左拉的这部小说称做“自然主义文学的艺术圣经”,并将左拉列入历来最伟大的诗人之列。1886 年布莱布特罗伊在《文学之革命》中,强调文学应该反映重大的时代问题,并提出将易卜生、陀思妥耶夫斯基和左拉等外国作家作为新文学的榜样。左拉作品最早的德译本于 1880 年出版,自此以后,左拉的声誉开始在德国慢慢增长，但是像布莱布特罗伊对他的那种溢美之词也并非随处可见。博尔舍的论著《诗的自然科学基础》(Die naturewissenschaftlichen Grundlagen der Poesie,1887) 是德国早期自然主义的纲领性文件,其中显然可见左拉的影响。80 年代初,康拉德勇敢地把左拉这位道德家、改革派和热爱真理的人介绍给德国人的时候,那些高举古典教育理想大旗的反对左拉的人,却把左拉打成“文学创作的污粪池”,只会倒人胃口,败坏道德。权威批评家对左拉作品中描写令人恶心的丑陋事物和血淋淋的东西颇有微词,指责作家思想卑鄙,对恶习、残暴和淫秽有一种生理上的快感。不仅对于左拉的小说,而且对于他的文学理论也同样存在反对派和拥护者。左拉关于要让诗歌和科学接近的纲领必然会导致同传统派的对立,他们以反对左拉的“物质主义”来捍卫他们把艺术看做真、善、美的庇护所的唯心主义观点。即使在自然主

义作家中间，对左拉论点的看法也存在着分歧。比如左拉的铁杆追随者康拉德以及博尔舍就拥护左拉实验小说的观点，将左拉关于艺术科学化的纲领归结为文学要适应现代自然科学和社会科学研究成果这一论点。哈特兄弟在《赞同和反对左拉》(Für und gegen Zola,1882)的文章中和霍尔茨在论文《作为理论家的左拉》(Zola als Theoretiker,1890)中提出了针锋相对的意见，认为不能把自然科学研究工作中所用的方式方法平移到艺术领域中来。哈特兄弟在文章中说："科学分析、研究和探索自然，然而诗歌……却创造第二自然。"霍尔茨则认为，实验不是在现实中，而"仅仅是在实验者头脑里进行的，所以根本就不是实验"，所以必须将艺术和科学严格区分开来，并由此得出另一个结论：只有通过创作手段——语言——的革命化，才能进行文学革命。霍尔茨的彻底的自然主义理论就是从这一思考中发展而来的。

二 "柏林小说"和"帝国首都的左拉"克雷策

欧洲自然主义的主要用武之地是小说领域，只有德国是例外，他们把主要精力都集中在戏剧创作上。不过，德国自然主义对小说创作的贡献虽然不多，但意义却很重大，而且自然主义在德国的突破最早是在长篇小说这个领域取得的。随着德意志帝国的经济繁荣和工业化的迅速发展，工人阶级大多集中在大城市，大城市的劳资冲突也最为激烈，所以德国自然主义开始时是大城市的产物，它描写工人和下层人民生活的小说和戏剧都扎根在城市水泥建筑的森林之中。柏林是帝国首都，也是德国的政治、文化、经济和科学研究中心。19世纪最后的几十年，柏林已建成了完整的工业体系和城市快速铁道网（1871年开始修建城市快速铁道网，1897年开始建造地铁网），很快就发展成为一个现代化工业大都会。另一方面，柏林的社会矛盾和冲突比德国任何其他地方更为剧烈。这样，时代—社会批判小说繁荣所需要的"环境"这里已经具备。于是，一种以反映劳资对立、描写柏林下层人民和工人阶级苦难生活、再现柏林风土人情为题材的风俗画式的长篇叙事文学——"柏林小说"(Der Berlinner Roman)就在这时产生了，而且成为德国自然主义文学的一个主要样式。被誉为"帝国首都的左拉"的克雷策是"柏林小说"的创始人和代表。

马克斯·克雷策 (Max Kretzer,1854—1941) 出生于东普鲁士的波森(Posen),是旅店老板的儿子,后因家庭经济困难而失学。1867 年他 13 岁的时候全家迁往柏林,同年他一面在工厂打工,一面自学。他同情社会民主党,并与之建立联系,社会民主党则给他提供党的报纸。后来他曾因工伤事故住院很长时间,并在这期间开始文学创作。1879 年柏林《市民报》(Bürger-Zeitung)发表了他的第一部长篇小说《时代的市民——柏林风俗画》(Bürger ihrer Zeit.Berliner Sittenbilder),描写柏林资产阶级对金钱肆无忌惮的追逐。作家把柏林一些街道的实名写进了这部小说,难怪看了小说的人都在互相询问:"这事真是发生在我们街上吗?"有人怎么也不理解,对这一切作家怎么会了解得那么"清楚"。还有的人不习惯每天读那么些卑鄙的事情,所以要求报纸不要继续连载这部小说。由此可见,克雷策对柏林的日常生活作了仔细观察,收集了大量素材,才能将它描写得如此逼真。我们知道,左拉就曾对巴黎和法国工业城市的生活进行了仔细观察,并把观察到的事情做了详细记录,为他的创作收集了大量材料。为了确切把握所描写的现实,易卜生非常注意看报,常常在报纸上悉心寻找创作素材。1881 年克雷策的这部小说以《奇特的异想天开的人》(Sonderbare Schwärmer)的书名出版时,出版者考虑到市侩们的接受程度,也为了避免被警方查抄,全部更换了小说中柏林的真实地名。

由于克雷策自己具有社会底层的切身经历,对柏林工人生活有着深切体验,这就为他创作以 19 世纪八九十年代柏林工业无产阶级生活为题材的长篇小说奠定了深厚的生活基础。作家将自己的读者设定为市民阶级,把自己的文学创作视为为解决社会问题所作的贡献。克雷策的创作受到左拉的影响,把自然主义的文学观和人生观用来表现他所熟悉的柏林的环境,但他始终与自然主义运动保持一定距离。使他成名的是早期的三部大城市社会小说:《两个同志》(Die beiden Genossen, 1880)描写柏林的社会主义运动;《被欺骗的人》(Die Betrogenen,1881) 写卖淫问题;《穷途潦倒的人》(Die Verkommenen, 1883) 反映柏林底层人民的困苦生活,探讨城市工人的命运。这些作品反映了迅猛发展的工业化进程对个体小生产者的毁灭,最早描写资本主义的残酷剥削、底层人民和工人的困苦生活,以及工业生产和失业给不断增长的柏林无产阶级

造成的严重后果——这些都是当时大城市紧迫的社会问题。作家以鲜明的形象,真实地再现了大城市柏林无产阶级的生活环境,展现了一幅柏林的风俗画:营房似的出租屋、家庭关系的解体、酗酒、卖淫……这些小说,特别是后两部从“柏林生活的深层”产生的、强烈控诉资本主义的作品,奠定了他作为自然主义大城市小说家和第一位“穷人的画家”的声誉,从而成为“柏林小说”的创始人。克雷策,这位德国第一位自然主义长篇小说家,其作品深受德国早期自然主义作家的赞赏。布莱布特罗伊在《文学之革命》中称克雷策是“左拉的一个水平与他相当的门徒”。

长篇小说《廷佩师傅》(Meister Timpe,1888)是克雷策的代表作,受到普遍好评。小说描写 1871—1873 年德意志帝国经济繁荣时期资本主义的残酷竞争,以细木工师傅廷佩的命运描写现代化工厂战胜传统小作坊的现实。廷佩师傅和他那注定要衰落的半乡村式手工作坊被大城市不断耸立起来的高大的工厂压得喘不过气来,面对资本主义大企业的竞争,廷佩师傅不得不奋起进行绝望的抗争。长篇小说《基督的面孔》(Das Gesicht Christi,1897)也是“柏林小说”,以表现宗教和大城市现实之间的矛盾冲突为主题。作品虽然也描写了柏林失业工人的困境,但却让基督回到了柏林无产阶级中间,把拯救工人的希望寄托在救世主身上,明显反映了作家的原始基督教社会主义观点,使作品的思想性受到了局限。

克雷策的小说在写作技巧上存在着明显的不足:语言平淡乏味,缺乏表现力和叙事的生动性。可是,作为柏林风俗小说家,他远远超越了某些写作技巧较好的作家。他描写了德国工业大城市柏林的工厂里和营房似的简易出租屋中底层人民的生活和苦难,从而为德国文学的题材拓展了新的领域——这是他在德国文学史上做出的贡献。长篇小说《没良心的人》(Der Mann ohne Gewissen, 1905)描写 70 年代初帝国经济繁荣时期一个寡廉鲜耻的柏林暴发户的发迹史,印数达 19.5 万册,是克雷策最成功的作品。20 世纪表现主义兴起以后,克雷策成为表现主义作家。他晚年作品虽然很多,但较平庸,多为迎合低级趣味之作。

克雷策一生辛勤笔耕,创作了大量作品,可是仍然无法摆脱与他终身相伴的贫困。

三 霍尔茨和施拉夫文学“婚姻”的第一个结晶:小说集《哈姆雷特爸爸》

霍尔茨和施拉夫合著的小说集《哈姆雷特爸爸》(Papa Hamlet, 1889)在德国自然主义叙事文学上具有重要地位。霍尔茨和施拉夫于1885年相识,并一起多次参加过“突破”协会的会议,由此推测,两人合作的开始时间应该是1887或1888年的冬天。这时霍尔茨正在创作长篇小说《金色时光》(Goldene Zeiten)。写作过程中他意识到传统叙事方式这条羊肠小道已经踩烂,走不了多久了;一种新的形式已经浮现在他的眼前,他正在寻找素材来表现这种新形式,并希望能够得到施拉夫的支持。为此他就邀请他的朋友到柏林近郊下舍恩豪森(Niederschönhausen)去,整个冬季都把他的一座房舍提供给施拉夫住。这样,他们两人就开始了文学合作。1889年1月出版的短篇小说集《哈姆雷特爸爸》就是他们这次文学“婚姻”的第一个结晶。这本薄薄的集子收有《哈姆雷特爸爸》、《上学第一天》(Der erste Schultag)和《一次死亡》(Ein Tod)三篇小说。在《一次死亡》中,两位大学生的一位朋友因决斗而受重伤,小说描写伤者临死前的种种幻觉,以及两位大学生守护他的情景。这篇小说取自霍尔茨的长篇小说《金色时光》,作者自己说,是不得已才放到这本集子里去充数的。《上学第一天》叙述一个男孩第一天上学就遭遇一位虐待狂老师虐待的故事。《哈姆雷特爸爸》是德国自然主义的名著,小说描写一位演哈姆雷特的演员落魄后的遭遇。在生活的困境中,他和他患肺结核的妻子只有从回忆当年演出哈姆雷特的光彩时刻中,才能获得些许安慰。最后,主人公在震怒中掐死了自己多病的孩子,自己也因酗酒过度而死。这篇小说之所以具有重要地位,是因为它在艺术上敢于大胆创新,集中体现了霍尔茨关于“分秒必录的文风”的主张而成为“彻底的自然主义”的标本。作品中处于中心地位的是语言,从精妙的对话中体现出自然主义追求的绝对客观性。作家除使用大量方言和日常生活用语外,还像自然科学家一样不带主观色彩地观察,像录音机一样精确地记录人物的对话,乃至声响,以此来再现人物的心理和个性。小说所描写的灰暗、沉闷的环境,突出主人公的一些生活陋习,如受制于酒精而无法摆脱等等也都是自然主义常用的手法。这篇小说具有许多戏剧因素,连接对话、动作和情节的叙述像是舞台提示。这种文风读起

来未免感到单调和乏味，但从某种意义上来说，也可将这部小说视为 20 世纪语言实验的先驱。小说集《哈姆雷特爸爸》出版后，引来了众多模仿者，有的作家和诗人一夜之间就放弃了他们原来的风格而转向彻底的自然主义。

1892 年霍尔茨和施拉夫两人合著的所有作品以《新轨道》(Neue Gleise)的书名结集出版。大约也是在这个时候，两人的文学“婚姻”也破裂了。1893 年施拉夫患神经症，在多个疗养院治了好几年；霍尔茨不只是同施拉夫，而且同格·豪普特曼等昔日战友也闹翻了，他的生活变得越来越孤独寂寞。

四　豪普特曼

1885 年豪普特曼因患肺结核咯血，与蒂内曼结婚不久就从柏林城里迁往郊区埃克纳。这个坐落在柏林东南郊的乡村小镇周围有平原、丘陵，有绵延的森林和美丽的湖泊，环境宁静，景色旖旎，1882 年以后就是一条城郊铁路线的终点站，坐火车不用一小时就可到达柏林市中心，此外还有好几条公路线，坐城郊铁路或汽车只有几站路就可以直达著名的自然主义团体弗里德里希斯哈根诗社的所在地弗里德里希斯哈根，他与“突破”协会的自然主义作家建立了联系，几年后就参加了刚成立的弗里德里希斯哈根诗社。半个世纪以后(1936 年)，豪普特曼在给埃克纳镇的一封信里写道：“我在埃克纳住了四年，对我来说这是关键的四年。勃兰登堡地区的风光融进了我的心灵，我在那里写了《狂欢节》、《道口工梯尔》和我的第一个剧本《日出之前》。可以说，这四年成了我创作事业的四块柱石。”豪普特曼所以给予埃克纳这么高的评价，是因为那是他开始文学创作的地方，是他成长为文学大师的摇篮。

1887 年，豪普特曼在埃克纳创作了中篇小说《狂欢节》(Fasching, 1887)和《道口工梯尔》(Bahnwärter Thiel,1888)，作品的情节也发生在埃克纳附近。《道口工梯尔》是一篇自然主义的杰作，最初发表在 1888 年的《社会》杂志上。作家将小说的故事情节安排在埃克纳附近，是因为他对那里的环境非常熟悉，他住处附近的一条铁路线为他对铁路工人的观察提供了便利条件，所以能逼真地再现道岔工人的生活和工作。故事明显分成两个部分。前一部分作家对所叙述的人和事保持一定的客观距

离,几乎是记录式地介绍直到梯尔续弦时的情况。这是一种观察性的外视角叙述方式,通过对人物性格的描写,为第二部分做了准备,而人物性格的差异和对立则为后来的冲突埋下伏笔。扳道工梯尔的第一任妻子在分娩后去世,他娶了粗鲁、强壮的牧女,事事被她管着,对她俯首听命。托比阿斯是梯尔和前妻所生的孩子,后妈不但恨他,而且在她自己生了孩子后对他更是百般虐待。对此,梯尔竟不敢吐出一句对她不满的话。第二部分开始时,梯尔目睹了儿子受到虐待的情况而不敢加以干涉。一天夜里在巡视铁路时,他在梦境般的幻觉中,看到血迹斑斑的前妻从他面前逃去。这是一个不祥的预感。不久之后,由于后妈没有照看好,托比阿斯被飞驶的火车压死了。梯尔疯了,他用斧头砍死了妻子和他们刚生的孩子。在第二部分中叙述视角由外转到内。梯尔的恐惧,被压抑的负疚感以及他的精神失常不是简单地观察到的,而是来自梯尔自己的意识。可以说这是一种分秒必录的心理分析的写法,与第三人称的内心独白颇为相似。小说寄托了作家对小人物的同情,批判的矛头直指造成梯尔悲剧的那个社会。小说对道口工阴暗的家庭环境和周围大自然的精确而逼真的描写,对有精神障碍的畸形人物的刻画,以及将使梯尔沉溺其中的情欲作为情节的诱因来加以揭示等方面都是典型的自然主义,不过在某些方面它又突破了自然主义的局限,如戏剧性结构集中在追求一个转折点、关键性象征的运用:梦境和幻觉般的预感,以及一再出现的铁轨上经常发生灾难事故的那个地方。这种非理性的、理智无法把握的驱使力,对豪普特曼后来长、短篇小说的情节发展也起着关键作用。

在1910年左右豪普特曼将很大精力从戏剧创作转移到长篇小说的创作上来。1910年《新展望》发表了他的《着迷于基督教的傻瓜玛努埃尔·克文特》(Der Narr in Christo Emanuel Quint,1910),这是豪普特曼的第一部大型叙事作品。主人公玛努埃尔·克文特是西里西亚一个木匠的儿子,家里很穷,没有受过什么教育,对事物没有明辨是非的能力,可他对基督教着了迷,决心仿效耶稣基督,在现代社会中过着耶稣式的清苦生活。他认为,《圣经》会让人误入歧途,因而与教会对立。由于受到反对者的迫害,他逃进大山,在寂寞中了却一生。他最终产生幻觉,得出结论,他自己就是耶稣的化身,是第二个耶稣。作家于1892年写过一个短

篇小说《使徒》(Der Apostel,1892),我们可以将它视做这部长篇小说的前期构思。《使徒》的主人公在苦思冥想中,自己仿佛进入了高大、辽阔、无边无际的宇宙,朝拜的人蜂拥而来,向他欢呼,他们口中传诵着他的一句金玉良言:让世界和平! 在似睡非醒中,受难的耶稣的躯体和他的身子融合在一起,人们欢呼:耶稣复活了。待他完全清醒以后,他的精神焕然一新,心明如镜,倾听着天父的讲话。豪普特曼在1900年创作的戏剧《米夏埃尔·克拉默》中那位望子成龙的画家克拉默曾说,谁要想描绘戴着荆冠的耶稣,他就得耗尽终生,为此,他必须远离日常琐事。这样,在他寂寞而辛劳的工作中,圣灵就会在他面前隐约显现,形象也会越来越高大。于是他就投入圣灵的怀抱,沐浴在宁静与美妙之中。虽然圣灵并非是出于他的要求而显现,但他看到了救世主,感到就在自己身边。豪普特曼借画家克拉默之口所说的这番话,正是他创作长篇小说《着迷于基督教的傻瓜玛努埃尔·克文特》时心态的写照。在这部小说里,作者虽然没有塑造戴着荆冠的救世主耶稣, 但是塑造了一位基督教的狂热信徒。作者在《道口工梯尔》中展示的那种非理性的、理智无法把握的驱使力在这部长篇小说中又得到了表现,甚至决定了情节的发展。通过这部宗教题材的小说,豪普特曼表达了他作品的基本主题:对被压迫者的同情,对资本主义社会和教会的批判,对基督教仁爱的希望和对于获得拯救的憧憬。

在长篇小说《阿特兰蒂斯》(Atlantis,1912)中,豪普特曼融入了他自己的婚姻体验,批判了美国生活方式,认为美国文明是现代冷漠的文明,一切向钱看的、惟利是图的文明。1913年,根据《阿特兰蒂斯》拍摄的影片在德国上演。这是豪普特曼的作品被首次搬上银幕,此后他的许多作品被陆续改编成电影。《伟大的母亲岛》(Die Insel der groβen Mutter, 1924)描写一群欧洲妇女在乘坐的船只失事以后,一位柏林女画家领导她们在南太平洋一个美丽的小岛上建立了一个女人国。小说反映了作家对一个快乐的母权时代的幻想。

五 赫尔曼·苏德曼和威廉·冯·波伦茨

当多数自然主义作家扎根在大城市水泥建筑的森林之中的时候,不久,另一些作家便将他们的创作题材延伸到农村,并把自然主义和农

村的粗犷融为一体。

赫尔曼·苏德曼

苏德曼不但是自然主义戏剧家，也是德国自然主义最重要的小说家。他的戏剧作品虽然使他名声鹊起，成为除豪普特曼之外最著名的自然主义剧作家，但是确立他在文学史上长久地位的却是他的《忧愁夫人》、《猫桥》和《雅歌》等长篇小说。

长篇小说《忧愁夫人》(Frau Sorge,1887)是德国自然主义最重要的叙事作品。德语“忧愁”(Sorge)是阴性名词，故戏称其为“夫人”。“忧愁夫人”作为一个寓意形象，一直陪伴着主人公，直至他结婚。小说主人公，农家子弟保尔·迈霍费尔从小就被许多忧愁事所纠缠。忧愁不但夺走了他青春的欢乐，也几乎夺走了他和艾丝贝特的爱情。但是他坚忍不拔、艰苦奋斗，终于愁去乐来，他的付出得到了回报。保尔出生时正遇家庭破产，父亲把海伦南塔尔庄园卖给了道格拉斯，全家搬到一个地处沼泽地的简陋农场。保尔的父亲性情暴烈，酗酒无度。逆境中长大的保尔虽然生性软弱，但踏实肯干，默默地承担起全家人的生活重负。在他的不懈努力下，原本十分简陋的农场有了很大起色。后来保尔家的农场被人纵火，除保住了房屋、牲口和一台旧蒸汽机以外，其他家产全都化为灰烬。但保尔毫不气馁，重新开始，并用那台旧蒸汽机挖掘泥煤出售，数年以后重建了家业。一天夜里，保尔的父亲突然去了海伦南塔尔，企图纵火烧毁道格拉斯的庄园。情急之下，保尔毅然点燃了自家的住宅和粮仓，好让自家房屋的火光去阻止父亲犯罪。大火中保尔被严重烧伤。一直和保尔相爱的道格拉斯的女儿艾丝贝特赶来将保尔带回海伦南塔尔庄园精心护理，道格拉斯也被保尔的行动深深感动。保尔因纵火罪被判处两年徒刑。刑满出狱时，艾丝贝特和她父亲一起前去迎接。保尔终于用自己的行动击败了“忧愁夫人”。

小说以主人公保尔的坎坷遭遇，以及他和艾丝贝特之间真诚的爱情为主线，反映19世纪下半叶德国社会和家庭的矛盾。作家在小说的情节安排、场面设置和心理分析方面显示了娴熟的技巧。小说结构完整，情节紧张，引人入胜；小说中的环境描写十分真实，作家以精练而富有诗意的语言清晰地描绘了农场以及周围的乡村田野，人物刻画得栩栩如生。不过，保尔和艾丝贝特17年后的结合可能是作家为投读者所

好而安排的一个美满结局。《忧愁夫人》是一部发展小说，作家是以极大的同情心来刻画保尔这个人物的，并以细微的心理描写揭示出主人公的成长和对生活的认识不断加深的过程。保尔从小性情孤僻，性格内向，常常挨父亲的责打，并受到两个哥哥以及同学的欺负；为了呵护两个妹妹，他不惜委曲求全，受人勒索，然而当他进了监狱，两个妹妹就抛弃了他；父亲买蒸汽机开发泥煤，受了一个自称是工程师的流浪汉的骗……作家在小说中戏剧化地揭示人的自私本性。保尔尽管受到别人的耍弄和欺负，但他总是帮助别人，让别人日子过得美满。最后他悟出，他为别人放弃了自己的幸福，做出了牺牲，但是对此却无人赏识，无人注意。那么，作家苏德曼到底持什么样的道德观？对此，茅盾指出："道德不是什么绝对的东西；时代变了，道德的观念亦随之而改变；因此在现今视为不道德的行为，未可一概抹煞；安知将来不变为'道德的'？现在的道德观念是因袭的——已是过去时代的东西，所以是不合理的，但社会却藉此因袭的道德以压迫个人，这里就有了个人和社会的冲突。个人怎么办呢？主张自己的权利而反抗社会呢？抑或牺牲了自己而对社会屈服呢？他(指苏德曼——引者)觉得两方面都不对。《忧愁夫人》就表示了他这种意见。"[①] 胡风在谈到《忧愁夫人》时说："苏德曼的《忧愁夫人》，那里面的一个人物的遭遇和性格和我自己有某些相同点，因而留下了印象。但这种性格和心理活动是应该受到批判的。"[②]

长篇小说《猫桥》(Der Katzensteg,1889)描写的是德国人民反抗拿破仑入侵的斗争。1807年，在德国人民反抗侵略的进程中，一个普鲁士男爵里通外国，派人为拿破仑军队带路，经由被称为猫桥的小栈桥从背后袭击普鲁士军队。男爵的行为激起众怒，农民放火烧了他的城堡。男爵的行径也殃及了他的儿子博莱斯拉夫，他默默地背着卖国的黑锅，受到人们的唾弃。1813年博莱斯拉夫加入解放部队，升任少尉，但这并没有消除村民对他的怀疑。1815年3月，拿破仑逃出流放地厄尔巴岛后，博莱斯拉夫回到家乡率领农民参加解放战争，后在战场上牺牲。作品安排了尖锐和激烈的矛盾冲突，成功塑造了博莱斯拉夫的形象，他虽遭受误

① 茅盾：《西洋文学通论》，书目文献出版社，北京，1985年版，第123页。

② 胡风：《略谈我与外国文学》，见《中国比较文学》1985年第1期，浙江文艺出版社。

解,但抗法决心仍不动摇。

《雅歌》(Das Hohe Lied,1908)是一部重要的长篇小说,它描写一个女人由希望到绝望的生活遭遇。小说主人公莉莉是一位音乐大师的女儿,在她十多岁的时候,父亲便离家出走了,只有他心爱的音乐作品《雅歌》留了下来。后来她母亲又住进了疯人院。在独自谋生的过程中,莉莉的纯朴和美丽引得众多男子向她求婚,后来她嫁给了当地的驻军上校。面对社会上形形色色的诱惑,莉莉一步步走向放荡。生活的磨难粉碎了她对美好爱情的理想,面对渺茫的前途,她绝望了,本想投河自尽的,结果却把珍藏多年的父亲的《雅歌》扔进了施普雷河。最后,莉莉在一个学艺术史的青年那里找到了自己的归宿。莉莉虽然对爱情和生活怀有美好的理想,但却历经坎坷。像她这样一个弱女子,怎能与她所处的社会相抗,她的几次失足,诱因虽然不同,但都与她在经济上的依赖性和性生活上的妥协有关,作家只是将这些生活片断展示出来,未作解释和评论,读者自会从中做出自己的判断。通过莉莉的遭遇,小说表现了社会的不公、资产阶级生活的腐败、下层人民生活的困苦以及环境和性等典型的自然主义的主题,描画了一幅弥漫着幻灭情绪的色彩阴暗的浮世绘。小说中的《雅歌》是一个象征,它代表爱情和美好的理想,女主人公连《雅歌》都扔进了河里,生活还有什么指望?小说成功地运用了戏剧技巧,叙事人说的话很少,主要是通过人物的对话来展开情节,刻画人物。对话视人物的个性和身份,或用方言口语,或用粗言俚语,给人以强烈的现实感。

有的评论家和文学史家对苏德曼的《猫桥》、《雅歌》以及《兄弟姐妹》(Geshwister,1888)、《约兰特的婚礼》(Jolanthes Hochzeit,1892)、《从前》(Es war,1894)和《印度百合》(Die indische Lilie,1911)等小说的评价不高,认为这些作品是写作技巧娴熟的消闲文学,这恐怕和这些作品故事情节的过分编造不无关系。

苏德曼的短篇小说集《立陶宛的故事》(Litauisache Geschichten,1917)被认为是苏德曼最优秀的作品,它和自传体小说《我青年时代的美好理想》(Bilderbuch meiner Jugend, 1922)一样,既描写了作家故乡东普鲁士美丽的风土人情,又关注现实,批判社会,显示出大师风范。这种精神也表现在长篇小说《疯狂的教授》(Der tolle Professor,1926)中。这部小

说描写柯尼斯堡一位教授目睹社会精神道德的日益沦丧而结束了自己的生命。

我们虽然把苏德曼归入自然主义作家的行列，但他的作品，尤其是小说具有现实主义的传统。他作品的社会批判主要针对社会不公和资产阶级的处世哲学及其道德沦丧，他把自然主义的社会批判同传统编年式的叙述形式结合在一起。他的小说中情爱占有显著地位，作品大多取材于他的故乡东普鲁士农村的日常生活，具有浓郁的乡土气息，既有自然主义，也有乡土文学的特色。在创作技巧上，他的长篇小说都有激烈的戏剧性冲突，心理描写十分细腻，主要依靠对话来交代事件，刻画人物个性。这些都为克服自然主义小说比较平淡的通病做出了贡献。

中国读者很早就接触了苏德曼的作品。上个世纪初(1905 年)根据日译本翻译的《卖国奴》(《猫桥》的日译本书名)就出版了，是 20 世纪最早被译成中文的德语文学作品之一。《忧愁夫人》的中译本也于 1924 年出版，至三四十年代，《猫桥》有了直接从德文翻译的新译本，苏德曼的剧本《故乡》，以及一些短篇小说和独幕剧陆续被译成中文出版。

威廉·冯·波伦茨(Wilhelm von Polenz,1861—1903)

波伦茨是这一时期最重要的贵族作家，他出身于萨克森上劳齐茨(Oberlausitz) 贵族地主家庭，在布雷斯劳、柏林和莱比锡上过大学，攻读法律和历史，在柏林与弗里德里希斯哈根诗社的青年自然主义作家过往甚密。在自然主义影响下开始创作以农村生活为题材的长篇小说，作品具有社会和文化批判性，反映了资本主义过渡到帝国主义阶段对农村和农民生活所带来的破坏性影响。他曾长期生活在自己的庄园，对农村生活相当熟悉。他的第一部长篇小说《布莱滕多夫村的牧师》(Der Pfarrer von Breitendorf,1893)是受他以前的骑兵连长莫里茨·冯·埃吉迪中尉宗教思想的影响而创作的。作品写一个牧师在社会矛盾的影响下逐渐脱离教会，放弃神职的故事。《比特纳的农民》(Der Büttnerbauer,1895) 描写德国农村的日常生活和农民破产的悲剧。《沟滩》(Grabenhäger,1897) 描写一个破落的容克地主采用资本主义方式经营的过程。这样，长篇小说《布莱滕多夫村的牧师》、《比特纳的农民》和《沟滩》就构成了一个三部曲，分别描写新教牧师、农民和地主这三个不同等级的代表以及他们的内心痛苦。这就可以看出，他在题材选择上就与

其他贵族作家不同；另外，他那近乎白描的手法、很少用形容词的简短句子、在冷峻的写实背后流露出富于感情的同情心；小说结构不事雕凿，不写神秘的东西，然而小说中贯穿着幽默——这些就构成了波伦茨作品的特点。

长篇小说《比特纳的农民》是波伦茨的代表作，它写比特纳的一个农户辛勤劳动，含辛茹苦，竭力想保住父亲留下的大院。可是，他这个小私有者怎能与资本主义经济和技术的强大力量相抗衡？保守的老农民因竞争不过投机商，大宅院归了高利贷者。正当宅院被拍卖之时，老农民也自缢身亡。作品中人物塑造和环境描写相当成功。小说一出版就得到冯塔纳的赞赏，托尔斯泰 1902 年曾为小说的俄译本撰写序言，称赞这部小说，指出小说的情节是围绕主人公同周围环境所发生的冲突展开的。列宁在慕尼黑的时候喜欢的书目中就有"波伦茨的《农民》"[①]。不过，波伦茨的作品当时读者范围不大。波伦茨去世后，托尔斯泰在一篇文章中写道："近来我接触过几位颇有文学修养的德国人，我问起他们《比特纳的农民》这部小说。他们说，波伦茨的名字倒听说过，可是他们谁也没有读过他的小说，虽然他们大家都读过左拉最近的几部长篇小说，吉卜林的短篇小说，易卜生和邓南遮的剧本。"[②]波伦茨另一部以妇女解放为题材的长篇小说《特克拉·吕德金特》(Thekla Lüdekind,1899) 现在很少有人去读了。

第五节　自然主义诗歌

一　《现代诗人的性格》：第一部自然主义诗集

对法国、斯堪的纳维亚和俄罗斯的自然主义作家来说，诗歌并不占重要位置，但德国自然主义是以诗歌开始的，德国是惟一尝试创作自然主义诗歌的国家。按照新的诗学原则，自然主义将激情、对美的追求以及神秘主义排除在诗歌之外，在内容方面则将大城市和大城市的人，以

① 伊娜·康·克鲁普斯卡娅：《伊里奇喜欢什么文学作品》，见《列宁论文学与艺术》，中国社会科学院文学研究所文艺理论研究室编，人民文学出版社 1983 年版，第 359 页。

② 转引自 Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Bd. IV, Verlagsgesellschaft, Köln 1987。

及科学技术题材引入了诗歌。开始时自然主义诗歌基本上保持了传统诗歌的形式，与1815年至1848年三月革命前时期的诗歌传统相衔接。自然主义诗歌常用口语、方言、结结巴巴的甚至有语法错误的句子，似乎这样就可以提高诗歌的"自然性"。另外，由于德国统一不久，德国自然主义者一般都具有一种与自然主义科学的清醒态度并不协调的狂热的爱国情绪，这在诗歌中表现得尤为明显。这也成了德国自然主义诗歌的一个显著特点。

1885年，柏林自然主义哈特兄弟派的威廉·阿伦特 (Wilhelm Arent, 1864—？) 主编的一本自然主义诗选《现代诗人的性格》(Moderne Dichtercharaktere) 出版，康拉迪和亨克尔分别为诗集撰写了题为《我们的信念》(Unser Kredo)和《新的诗歌》(Die neue Lyrik) 的序言。诗集收有阿伦特、哈特兄弟、康拉迪、霍尔茨、哈特勒本、亨克尔、维尔登布鲁赫、胡戈·克拉利克 (Hugo Kralik) 和奥斯卡·林克 (Oskar Lincke) 等21位20岁左右的年轻诗人的诗歌。这是德国自然主义的第一部重要诗作。康拉迪的序言是一篇纲领性的文献，表达了这些自称"年轻的狂飙突进战士"(jüngere Stürmer und Dränger) 的诗人的共同信念：用诗歌来"反对违反自然和缺乏个性，反对到处盛行的不公正行为和懦弱，反对伪善和蒙昧主义，反对艺术和生活中的马虎作风，反对肆无忌惮的利己主义和小肚鸡肠的分离主义"。亨克尔在序言中则批判了那些专爱说"陈词滥调"的人、"抱住韵脚喋喋不休的人"、"自命不凡的牛皮大王"和"格律迷"，并勇敢地断言，集合在这本诗集中的诗人身上寄托着"未来诗歌"的希望。虽然这两位的话语像滚雷响彻文坛上空，虽然宣称诗集中的作品是"彻头彻尾"的现代诗，但是诗集中的作品并没有完全达到对"现代"诗歌的期望，其中仍按传统音韵和格律形式写的作品所占比例太大，在题材方面自然主义所要求的大城市、社会问题等主题也不明显，从美学和政治纲领来看，这部诗集继承了"青年德意志"倾向诗的传统。然而，《现代诗人的性格》这部诗集之所以成为一份重要的时代文献，主要并不是其作品的艺术质量，而是因为它是第一次以团体形式公开发表的文学反对派的宣言，它发出的信号有着深远的影响。《现代诗人的性格》给人留下深刻印象的是青年诗人霍尔茨。

二 霍尔茨:《时代之书:一个现代人的歌》

如果说豪普特曼是德国自然主义戏剧的代表，那么霍尔茨就是德国自然主义诗歌的典范。他不但和施拉夫一起在叙事文学的创作方面实践自己的“彻底的自然主义”理论,并且也在开拓自然主义诗歌创作之路。1883年他就出版了诗集《响彻心扉》(Klinginsherz!)。对于德国自然主义诗歌创作更具重要意义的,是他的自然主义的“经典”诗集——《时代之书:一个现代人的歌》(Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen, 1886)。然而,这本诗集的现代性并不是诗的形式。在形式上,除了诗的语言比较口语化外,这本诗集还保留了传统的诗歌形式,完全可以同三月革命前的社会批判诗相比，而且霍尔茨还采用了以前朴素的民歌式的诗韵和格律。这些诗所以能归入自然主义,主要是因为诗人对诗歌内容进行了革新：在诗中引入了大城市、工业化及其带来的严重的社会问题,以及资产阶级和无产阶级的斗争等新的题材。如他的一首题为《即景》的诗中第一节写道：

> 五道被蛀虫啃坏的楼梯直通到
> 租住房屋的最后一层楼上；
> 这里是北风最爱停留之处，
> 天上的星辰透过屋顶窥望。
> 它们看到的,哦,正好足以使人
> 对那种苦难流下同情的眼泪：
> 一块黑面包,还有一只水壶，
> 一张桌子,一只三条腿凳子。①

广大读者对这部诗集的反响并不怎么强烈，但批评界对其评价却很高,将诗集作者霍尔茨置于海涅、赫尔韦格 (Georg Herwegh) 和弗赖利格拉特 (Ferdinand Freiligrath) 之列,布莱布特罗伊甚至将它说成是“一声响雷” (ein Theaterdonner)。后来,霍尔茨自己也离开了《时代之书》的风格,只将它作为自己战斗历程上的一个阶段。

随后,霍尔茨在《诗歌之革命》(Revolution der Lyrik,1899) 中力图在

① 引自《德国诗选》,钱春绮译,上海译文出版社 1993 年版,第 340 页。

诗歌领域也发动一场自然主义革命。他开始从美学上对诗歌进行革新，要使诗歌成为自然科学时代的世界诗，成为这个时代的诗歌文献；他主张取消诗的韵脚和格律，代之以一种由语言本身的运动所产生的、与散文相近的"内部节奏"，提出以虚拟的中轴线为中心，两边音节对称的诗歌理论——每首诗居中的音节垂直连接成一条虚拟的中轴线，每一行诗以相等的音节排列在中轴线的两侧。可是《诗歌之革命》是一本迟到的论著，发表的时候自然主义运动的高潮已经过去，而印象主义、新浪漫主义等对抗自然主义的流派却风头正盛，所以霍尔茨的诗歌革命理论很少有人响应。体现其新的诗歌理论的是霍尔茨自己诗歌的代表作——组诗《方塔苏斯》(Phantasus 或译《造梦神》，2 卷，1898—1899)。此后几十年诗人一直在不断充实、完善这部诗集，到 1925 年《方塔苏斯》已是一部 7 卷本的巨著。方塔苏斯是希腊神话中睡神许普诺斯(Hypnos)的一个儿子，以土地、水、树木、石头等非人或动物的形状出现在人们的梦里，以变化多端的本领为人们造梦，所以我们不妨将他称为造梦神。霍尔茨以方塔苏斯这个形象来比喻诗歌，通过这部诗集，他表达了自然科学时代人的希望和梦想，试图"以无数色彩的折射和变化提供一幅世界图像，一面宇宙的镜子：反映从剃须刀到行星系、从草茎到宇宙的原始力；穿越一切时代，反映从温柔情调到怪诞、从幻象到照相般的日常生活[①]"。诗集的构思包含互相对立的两个层面。一方面，诗里反映了威廉时代资本主义社会中柏林的日常生活：现代大都市生活、工业时代、对世纪末情调和头脑狭隘的庸人的讽刺。与这个对环境的自然主义反映相对的，是非现实的诗意层面。在这里，诗中的"我"表达了他的幸福幻景、遗忘的心愿、遥远的过去和当前由于幻想破灭所造成的忧伤和痛苦。在描写这个层面时一再出现浪漫主义的母题和符号，如鸟儿的歌声，迷人的异国情调的色彩和声音，童话，神话，以及富于青春风格的公园、王宫和岛屿的美的虚幻世界。这部组诗的中心结构原则是两个层面形成对照，并成为一个统一体。诗集《方塔苏斯》因其注重内部节奏以及取消了韵脚和格律而对 20 世纪诗歌创作有着持续的影响。

诗剧《白铁匠铺》(Die Blechschmiede,1902)，其形式与《方塔苏斯》相

① Fritz Martini: Deutsche Literaturgeschichte, Alfred Kräner Verlag in Stuttgart 1991, S. 454.

仿。诗人虚构一场诗歌比赛，参赛诗人都拿出各自的杰作，霍尔茨以讽刺—戏谑的形式对从鲍姆巴赫(Rudolf Baumbach,1840—1905)经过自然主义直到格奥尔格(Stefan George,1868—1933)的当代诗歌进行嘲讽，并认为自己是惟一有权审判歌德的人，因为“歌德的诗也没有锋芒”。

值得一提的是德国自然主义诗人对中国诗歌很感兴趣，尤其尊崇唐朝诗人李白。霍尔茨的《方塔苏斯》中不但反复出现李白和中国古典诗歌中的母题，诗人并写诗对李白表示赞赏和尊崇，他还根据中国诗歌的法文译本移植李白的诗，或根据李白的某些诗歌进行再创作。1921 年他将《方塔苏斯》中与李白有关的诗作单独抽出来，出了一本名为《李太白》(Li-Tai-Pe) 的诗集，诗人去世后的第二年又出了一本《中国的农牧神》(Chinesischer Faun,1930)。尤利乌斯·哈特对中国诗歌也很热衷，曾改译过李白的《静夜思》。这与中国现代文学史上颇有影响的一个新文学团体以豪普特曼的《沉钟》将自己的社团命名为“沉钟社”，将其机关刊物定名为《沉钟》一样，都是中德文学交流史上的佳话。

第二章

世纪更迭时期的文学(1890—1910)

第一节　概述

19世纪和20世纪之交德国的社会政治发生了深刻而巨大的变化。1888年,年轻的威廉二世(1859—1918)继位。他执政初期德意志帝国经历了政治经济的繁荣,德国经济一直保持着高速度发展的势头,从1895年到1913年,德国工业生产大约增长了一倍。在19世纪和20世纪之交,德国的工业生产已经赶上英国,生产总量还超过了英国,仅次于美国,居世界第二位。与工业的飞速发展相适应,农业也得到了高速发展。随之而来的列强之间的竞争也愈演愈烈。从90年代起,德国资本主义就开始了垄断化进程,德国社会正从资本主义向帝国主义过渡。服务于大资产阶级和容克贵族集团利益的德国君主政权,在世纪更迭时期发出的声音也越来越富有侵略性。

另一个引人注目的历史事实是工人阶级力量的壮大。帝国首相俾斯麦制定的《反社会党人非常法》于1890年被废除,俾斯麦也于同年3月下台。在《反社会党人非常法》时期经受住考验、得到了锻炼的工人阶级及其政党——德国社会主义工人党,在《反社会党人非常法》废除后,更名为德国社会民主党。它在遭受12年的迫害之后,1890年在国会中拥有35个席位,竟然奇迹般地发展成为德意志国会中最强大的政党,到1898年,它在国会中的议员达到56名。世纪更迭时期,工人运动进一步蓬勃发展,单是受社会民主党影响的自由工会会员就由1891年的277 660人,发展到1905年的1 345 000人。强大的工人阶级为改善其

生活状况进行了坚持不懈的斗争。

随着经济的高速发展和现代化大工业的建立，世纪之交科学技术也得到高速发展，成就辉煌。这一切改变着人们的生活习惯和生活方式，人们真切地感受到，他们已经确确实实迈进了现代社会，生活也随之很快富裕起来。人们普遍过分重视物质财富，同时又担心眼前的成果只是幻想，害怕这一切一下子会重新丧失。另一方面，工业生产和科学技术的飞快发展，又进一步激化了德国的社会矛盾。工人的劳动强度不断加大，城市人口迅速增加，生活节奏加快，人际关系淡漠，异化现象日益严重。德国在工业和技术方面所取得的巨大进步无法、也不能克服由此产生的社会和思想上的矛盾。

这也是一个风云变幻的时期，思想文化异常活跃的时期。然而，在这世纪更迭时期，思想文化界到处蔓延着那种百无聊赖、悲观厌世的“世纪末”(Fin de siècle) 氛围。这主要是因为在急剧变革的社会现实面前，知识分子感到震悚、惊奇和困惑不解。无论是威廉时代的德意志，还是哈布斯堡(Habsburg)王朝统治下的奥地利，在流光溢彩的帝国外表下，令人窒息的社会政治空气使人们普遍感到孤独、苦闷和压抑，社会出现严重的精神危机。进化论、遗传学等自然科学理论，以及实证主义、唯意志论和悲观主义、新康德主义、新黑格尔主义、生命哲学、实用主义、非理性主义、心理分析等各种思潮也都纷纷登场。代表着形形色色现代西方哲学流派的资产阶级思想家，从各自的立场出发，都试图用各自的方法从不同的认识角度来概括、阐释和解决现代社会和自然科学中面临的新问题，用自己的学说来构建新的价值观，试图克服和消解人们的精神危机。

这一时期，文学上纷至沓来的各种流派就是德国的社会现实和各种思潮的反映。19 世纪 80 年代出现的文学新潮是自然主义。不过，正当自然主义在德国高奏凯歌之际，同时也是它开始衰落之时：90 年代伊始，印象主义、象征主义、新浪漫主义、新古典主义、青春风格、乡土文学，以及稍后的表现主义等各种文学思潮和流派在德国和奥地利先后或同时涌现，德语文学开始了从传统向现代的转换。在各种社会思潮中，尼采(Friedrich Nietzsche)哲学和弗洛伊德(Sigmund Freud)的精神分析学的影响尤为深刻和持久，为德国现代文学，即现代主义文学的兴起

鸣锣开道，因而成为了德国现代文学的思想先导。尼采对资本主义社会的批判成了现代主义文学的精神指南，弗洛伊德和詹姆斯(William James)等人的近代心理学为现代主义文学转向内心提供了理论依据。不少作家纷纷退往内心世界，去探索人的复杂心理，因此，心理小说得到迅速发展和繁荣，意识流和内心独白的艺术手法不但被印象主义、象征主义等现代主义流派广泛运用，一些坚持传统创作方法的作家也吸取这些手法，以丰富自己的表现艺术。这些现代文学思潮和流派以及它们所体现的多样化的创作方法，无一例外都是反自然主义的。当然，它们中的大多数在向自然主义挑战的同时，也突破传统文学的审美情趣和创作模式，抛弃自然主义的哲学基础，转向非理性、形而上、心灵、神秘和神话。一般来说，印象主义、象征主义和新浪漫主义等流派的思想基础比较接近，它们以厌世情绪、断念和对死亡的赞美取代实证主义，带有唯美主义的色彩和“世纪末”的颓废主义情调，以及悲观主义哲学的印记；而青春风格，在某种意义上还有乡土文学运动，则以青春气息、生的欢乐、生命的欲望和对美的崇拜取代实证主义，强调生命冲动是一切的源泉。

如果说自然主义的中心是在威廉帝国时期的德国的话，那么19世纪90年代奥地利的维也纳则是现代派文学的大本营。哈布斯堡王朝统治下的奥匈帝国是一个多民族君主国，它面临着许多急迫问题：民族矛盾尖锐、各民族要求独立的呼声和行动威胁着王朝的统一、日益加剧的社会各阶层和阶级之间的对立——这一切，在帝国的首都和中心维也纳可以最清楚地感觉到。“青年维也纳”先锋作家和艺术家对资本主义发展感到厌恶，目睹上流社会盛行的醉生梦死的奢靡之风，对“世纪末”的颓废情绪做了诊断，预感到哈布斯堡王朝行将覆灭。他们纷纷遁入内心世界，记录下维也纳“世纪末”的氛围、扭曲的心灵和这个古老帝国的沉沦。奥匈帝国统治下的布拉格，世纪之交也是德语文学的一个重要中心，曾涌现出里尔克(Rainer Maria Rilke)、卡夫卡(Franz Kafka)、韦弗尔(Franz Werfel)等一批具有世界声誉的作家，他们生活在布拉格，德语是他们的母语，他们说德语、用德语写作，大多是犹太人。他们的艺术倾向并不完全相同，但孤独和压抑是他们作品的共同基调。与此同时，传统现实主义在新的历史条件下和文学氛围中也在不断变化和发展，取得

了十分可喜的成果。许多坚持传统写作方法的作家吸取现代主义的一些表现手法，充实、丰富和发展了他们的表现艺术，使现实主义文学呈现出新的辉煌。

世纪之交，德语文学呈现出一派兴旺、繁荣的景象。托马斯·曼、亨利希·曼(Heinrich Mann)、尼采、霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)、施尼茨勒(Arthur Schnitzler)、格奥尔格、里尔克、卡夫卡、施皮特勒(Carl Spitteler)等具有世界声誉的作家，群峰耸立，标示着德语文学广袤大地上的一个个制高点。他们以不同的生活体验和对社会的锐利洞察，以各自独特的方式表达他们对生活的感悟和对生命的思考，出色地描绘和反映了这个急剧变幻的世界。

这一时期，德国工人文学已经成了文坛上一支不可忽视的力量，工人写自传形成热潮，一些知名作家也创作了不少反映工人生活的作品。特别是梅林、罗莎·卢森堡 (Rosa Luxemburg)、克拉拉·蔡特金(Clara Zetkin)、卡尔·李卜克内西(Karl Liebknecht)等一批德国社会民主党和第二国际的左派领袖，在他们撰写的论著或文艺评论中，运用马克思主义文艺理论分析作家作品，阐释文艺问题，丰富和发展了马克思主义的文艺学。

总之，19世纪和20世纪更迭时期，呈现在我们面前的德语文学是一派百花争艳、多姿多彩的景象，令人目不暇接。

第二节 尼采、弗洛伊德与德国现代主义文学

有人把尼采和弗洛伊德与马克思并列，作为19世纪最伟大、最具革命性的思想家。姑且不说这个说法是否正确，但有一点却是不争的事实：他们颠覆了传统价值，并对20世纪的精神生活起了重大影响。就文学而言，19世纪末20世纪初德国各种现代文学流派产生的诸多因素中，离不开各种社会思潮的孕育，其中对德国现代主义文学影响最大、最深远的则是尼采哲学和弗洛伊德的精神分析学。尼采学说为世纪更迭时期兴起的现代主义文学流派提供了哲学基础，弗洛伊德的精神分析理论则为这些流派提供了心理学基础。

一　尼采思想:德国现代主义文学的哲学基础

世纪更迭时期,德国,甚至整个欧洲资产阶级对生产力的提高和科学技术的进步洋洋得意,踌躇满志,相信资本主义制度可以永葆青春;德国社会民主党内也出现了修正主义思潮,不再相信资本主义即将崩溃,鼓吹社会主义进化论和社会和平,掩饰社会阶级对立,这时,尼采以犀利的批评家的眼光,对资产阶级民主和基督教的虚伪性进行猛烈攻击,对社会上存在着的阶级对立事实进行深刻分析,对19世纪公认的那些传统观念进行无情拷问,对传统道德进行全面批判,揭示了西方社会中深刻的精神危机。他认为,人类历史已经到了决定命运的时刻,人类漫长的文明时代已经终结,一切价值必须重估。尼采的这些充满先知式的训示和反传统叛逆精神的思想和信念,对德国乃至西方的思想界文化界都具有巨大冲击力和深远影响。

弗里德里希·尼采(Friedrich Wilhelm Nietzsche,1844—1900)出身于普鲁士萨克森州(Sachsen)吕茨恩(Lützen)近郊的勒肯镇(Röcken)路德教牧师家庭。他5岁时父亲去世,1850年随母迁居瑙姆堡(Naumburg)。在中学学习期间,他不但学习勤奋,而且遵守纪律,显示出了非凡的才能。1864年,他进波恩大学,学习神学与古典语文学,后转入莱比锡大学。这期间,他发表了许多学术著作,因而大学尚未毕业,就于1869年2月被巴塞尔(Basel)大学聘为讲授希腊语言文学的编外教授,翌年升为教授。在巴塞尔期间,尼采悉心研究叔本华(Arthur Schopenhauer)哲学,促使他最终完成了从古典语文学到哲学的转向。1879年,他因偏头痛和眼疾加剧——感染梅毒的征兆——而退职。此后的年月,他不停歇地在欧洲广泛漫游,并在许多地方作或长或短的逗留,写下许多重要著作。1888年,尼采开始出现精神病征兆,1889年1月3日他因进行性脑瘫痪晕倒在都灵(Turin)街头,他的精神存在也由此终结。他精神错乱,在癫狂中苟活着,11年以后,1900年8月25日在魏玛逝世。

尼采有个比他小两岁的妹妹伊丽莎白(Elisabeth Förster-Nietzsche,1846—1935),尼采幼年丧父,在他的童年生活中,母亲和妹妹是能够带给他温暖和欢乐的人。1885年,他妹妹跟伯恩哈德·弗尔斯特(Bernhard Förster,1843—1889)结婚。婚后第二年,她就随丈夫到南美巴拉圭去开拓德国殖民区。1889年,尼采精神崩溃的那一年,她丈夫也意外身亡。翌

年,伊丽莎白从巴拉圭回国,随即就开始收集尼采的著作,并插手尼采作品的出版。1894 年,她成立了尼采档案馆,在长达四十多年的时间里一直掌管着这个机构。尼采档案馆以出版尼采的后期著作和编辑出版尼采全集为主,并在相当长的一段时间内操纵着对尼采的诠释和评价。伊丽莎白不但撰写了关于尼采的传记,还亲自主编了尼采全集的一个版本。1897 年,母亲去世后,伊丽莎白带着精神病人的尼采移居魏玛,悉心看护,直至她的这位"哲学家哥哥"去世。伊丽莎白是反犹主义者(她丈夫也是),也反对魏玛共和国,还是狂热的纳粹分子,希特勒(Adolf Hitler)和墨索里尼(Benito Mussolini)的朋友,希特勒亲自参加了她的葬礼,并在她的棺椁前献了一顶桂冠。半个多世纪以来,不断有学者在德国各档案馆,包括魏玛的尼采档案馆查阅和研究所有尼采档案以后披露,伊丽莎白在尼采患精神病之后,对尼采的作品进行任意篡改、歪曲,并加以断章取义的解释,迎合当时德国的民族沙文主义情绪,使尼采哲学服务于法西斯主义。争议最大的是关于《强力意志》(Der Wille zur Macht, 1901)这本书。尼采在完成《查拉图斯特拉如是说》(Also sprach Zarathustra, 1883—1885)以后,曾计划写一本定名为《强力意志——重估一切价值的尝试》的作品,但计划没有完成,只留下若干散篇。《强力意志》首次发表在 19 卷大 8 开本《尼采全集》(Groβoktavausg.,1901—1913)第 15 卷(1901 年出版),书名为《强力意志,论文及片断》,由里夏德·厄勒(Richard Oehler)编辑,收录遗稿中的 483 节格言。1906 年,尼采的妹妹伊丽莎白重新编辑出版此书,书名改为《强力意志——重估一切价值的尝试》,收录的格言扩充为 1 067 节,并重新编排了格言的前后顺序。尼采妹妹主编的这部《强力意志》在很长时间内一直被认为是尼采的代表作和可信的遗愿。战后就有尼采专家指出,此书是从杂七杂八的尼采遗稿中拼凑出来、并盗用尼采名义出版的,是一本伪书,是将尼采思想法西斯化的始作俑者。战后出版的第一个、由卡尔·施勒希塔(Karl Schlechta)主编的《尼采文集》(Werke, 1965, 3 卷+1 卷索引),就弃用《强力意志》的书名,改为《80 年代遗稿选编》。意大利人乔尔乔·柯利(Giorgio Colli)和马志诺·蒙蒂纳(Mazzino Montinari)用 12 年时间对尼采的全部手稿进行了详尽的研究和认真的校勘而编辑的、由柏林瓦尔特·德·克鲁特出版社(Berlin, Walter de Gruyter) 于 1976—2003 年出版的 33 卷本《尼采校勘全集》

(Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari)和该社 1980 年推出的、也是由上述两位意大利人主编的 15 卷本《尼采全集校勘研究版》(Sämtl. Werke, krit. Studienausg. in 15 Einzelbdn.) 都没有收入《强力意志》一书。

尼采一生没有结婚，曾单恋过李斯特(Franz Liszt)的女儿、瓦格纳(Richard Wagner)的夫人柯西玛(Cosima Wagner)；1876 年曾向荷兰女音乐家玛蒂尔德·特兰佩达赫(Mathilde Trampedach)求婚，遭到拒绝；后来又热烈追求露·莎乐美(Lou Salomé, 1861—1937)，再次受挫。莎乐美，这位俄国将军的女儿委实是位颇不简单的人物，除了曾与尼采热恋，对这位大哲学家有很大影响外，她还是弗洛伊德的密友，里尔克的情人，后面我们还将提到她。

作为哲学家，尼采的主要著作有《悲剧的诞生》(Geburt der Tragödie, 1872)、《不合时宜的考察》(Unzeitgemäße Betrachtungen, 1873—1876)、《人性的，太人性的》(Menschliches, Allzumenschlisches, 1878)、《曙光》(Die Morgenröte, 1881)、《快乐的知识》(Die fröhliche Wissenschaft, 1882)、《查拉图斯特拉如是说》、《善恶的彼岸》(Jenseits von Gut und Böse, 1886)、《道德的谱系》(Zur Genealogie der Moral, 1887)；完成于 1888 年的有《偶像的黄昏》(Götzendämmerung)、《反基督徒》(Der Antichrist)和《看哪，这个人》(Ecce homo)等著作，前两种分别于 1889 年和 1895 年出版，《看哪，这个人》在作家死后于 1908 年出版。

尼采在他的第一部著作《悲剧的诞生》中提出，狄奥尼索斯(酒神)的激情和冲动是希腊艺术起源的另一个内在机制。阿波罗精神相应于梦境，狄奥尼索斯精神相应于迷醉。梦境是美丽的、放射着异彩的世界，然而在人们的心灵里，在思维和想像之下，还有一个狂迷和痛苦的世界，那是酒神的领地。阿波罗精神和狄奥尼索斯精神两者平行发展，同时又互相斗争，最后两者融合在一起，才能产生希腊悲剧艺术。在这两者之中，尼采更强调酒神精神，认为只有在狂迷状态中，人的生活意志才能表露出来。随后，他把叔本华的生命意志发展为强力意志，提出了“强力意志”和“超人”的理论。以前人们只是把明净、节制、和谐作为古希腊艺术的阿波罗(日神)理想，尼采认为这种看法是片面的。《善恶的彼岸》和《道德的谱系》等著作中否定现有的衡量善恶的标准，揭示了道

德偏见的根源,主张对原有价值进行重新估价。关于“超人”,尼采在《悲剧的诞生》中曾把一些杰出人物树为偶像,后来他改变了自己原先赋予这个词的涵义,不再指现在的或历史上的伟大超凡的人物,而是指新的物种和新的类型。在《查拉图斯特拉如是说》中体现了他的“超人”理论。书的开篇,古代波斯教主查拉图斯特拉隐修十年之后,走出深山密林,就振聋发聩地宣称“上帝死了”,“我教人以超人”。“上帝死了”,是说基督教关于上帝的天国的理想已经破灭,他以此来摧毁迄今为止的一切价值观念,用“超人”和“强力意志”来重新建构世界。他认为,“超人”就是要超越人类自身,达到超人;人只是达到超人的桥梁,人的目的和前途在于超越。查拉图斯特拉预言,人类是没有希望的,惟有超人才是人类的归宿,只有信奉超人的少数血统高贵的人才能超升,而“强力意志”则是生命和文化发展的决定性手段,是支配世界和人类的绝对动因。按照尼采的设想,在众多的人群中,只有少数勇敢者、创造者、强力意志充沛者,才能攀援那高悬于深谷之上的绳索而抵达彼岸,成为超人。强力意志的发扬是造就“超人”的手段。尼采心目中的“超人”形象,是与基督教传统相反、具有高度强力意志的人,也就是狄奥尼索斯式的、具有生命意志的现代人,是与衰弱的、没有生气的传统“基督徒”相对立的人,信奉“重估一切价值”,是旧价值的摧毁者,新价值的创造者。尼采要以自己的著作帮助人超越自我,超越芸芸众生,成为超人。他呼吁人们回到狄奥尼索斯的巨像前,去品味金酒的清香,追求生命的完满与充盈。尼采对资本主义的现实、对资产阶级的理想王国丧失了信心,又找不到出路,只得寄希望于带有浓厚的神秘主义色彩的“超人”,他要用“超人”的社会政治理想来取代近代西方资产阶级“自由、平等、博爱”的理想王国。当然,我们应该清醒地看到,尼采思想的出发点是维护剥削和压迫。卢卡契曾指出,尼采是要用“强力意志”取代“生存斗争”,亦即阶级斗争。

由于尼采思想本身的矛盾性和复杂性,决定了其影响的复杂性。对尼采的接受往往是各取所需,所以对他的评价也是毁誉参半,而且随着政坛人物的更迭和世界格局的变化而几经变幻。在第一次世界大战期间,《查拉图斯特拉如是说》和《圣经》一起被打入德国士兵的背包,后来尼采又为纳粹所崇拜,被视做他们的精神领袖。另一方面一些进步的思

想家则从尼采学说中汲取揭示资本主义精神危机的深刻思想，先锋派也尊奉尼采为他们的先驱和精神之父。20世纪的许多思想家和艺术家都在尼采的著作中发现了激发他们创作的观念和意象。弗洛伊德、雅斯佩斯(Karl Jaspers)、萨特(Jean-Paul Sartre)、海德格尔(Martin Heidegger)和德里达(Jacques Derrida)等哲学家都曾深受尼采的影响。而像茨威格(Stefan Zweig)、戈特弗里德·本恩(Gottfried Benn)、托马斯·曼、萧伯纳(George Bernard Shaw)、格奥尔格、黑塞(Hermann Hesse)、里尔克、纪德(Andre Gidé)、斯特林堡、奥尼尔(Eugene O'Neill)、鲁迅、郁达夫、郭沫若等大文学家也直接受到尼采的影响。尼采在中国的命运同样是坎坷的。20世纪早期，我国新文化的一些倡导者曾把尼采哲学作为解放思想、破坏旧秩序的武器而予以积极的评价，在民主革命时期，尼采的超人学说曾被一些人利用来为他们反动的政治思想服务，而一些革命民主主义者则用它来批判资本主义精神文明，鲁迅就以他自己的方式解读了"超人"，他指出："尼采式的超人，虽然太觉渺茫，但就世界现有人种的事实看来，却可以确信将来总有尤为高尚尤为圆满的人类出现。"[①] 30年代以后，尼采就被贴上法西斯哲学先驱的标签，在此后的很长时期内，他遭遇到的只是批判和谩骂，直到改革开放以后，尼采才被重新列入研究课题，尼采著作的译本和有关尼采的论著也纷纷出版。

尼采不单是哲学家，也是一位文体优美的散文家和诗人。他的著作文笔优美，寓意隽永。不像其他哲学家的著作那样晦涩，特别是《查拉图斯特拉如是说》这部哲学著作，也完全可以作为散文诗来读，整部作品大气，豪放，充满睿智；作品格调高雅，清新，字里行间诗与哲学交相辉映，融为一体。他从儿童时代到漂游欧洲期间，一直在写诗，1889年1月他在都灵因精神病发作被友人接送回乡，途中，他竟唱起了即兴歌曲——他最优美的抒情诗《威尼斯》(Venedig)：

日前，在昏暗的夜晚，
我伫立在桥头，
远处飘来歌声；
在涟涟的水面，

① 《鲁迅全集》第1卷，人民文学出版社1981年版，第325页。

闪烁着金光点点。
游艇,灯光,音乐——
摇晃晃荡向朦胧一片。

像弹拨琴弦,我的心灵,
被触动于无形,
悄然唱起一支船歌,
微微发颤,极度欢欣。
——你们有谁可曾听见?

诗里,诗人完全陶醉在他心里的那片宁静中了。很难想像,一个精神病人,心境居然如此平静!这么优美的抒情诗竟出自一个精神病人之口,简直是个奇迹。这首诗后来插入《看哪,这个人》一书中。

尼采对海涅是很推崇的,他曾说,海涅给了他抒情诗人的崇高概念。因此,当他把自己与海涅相提并论时,表明他对自己驾驭德语能力的高度自信:"有一天人们会说,海涅和我绝对是德语界第一流的艺术家——远远超越了德国人纯粹用德语所取得的所有成就。"(《看哪,这个人》)事实上,尼采的诗语言确实优美,诗意浓郁,但他在生前只发表了一小部分,而且大多作为序诗、附录或插诗散见于他的散文著作中,如《快乐的知识》一书的开卷诗《戏谑、诡计和报复》(Scherz,List und Rache) 和卷末诗《放浪王子之歌》(Lieder der Prinzen Vogelfrei),1888 年新写的、作为《查拉图斯特拉如是说》第四部(1891 年正式出版)附录的《狄奥尼索斯颂歌》(Dionysos-Dithyramben) 等。编成集的有《诗歌和箴言》(Gedichte und Sprüche,1898)。

人们在考察世纪更迭时期的德国文学时,为什么一般总是从尼采入手?首先,从总体上来看,对 20 世纪现代文学的影响,没有任何其他哲学家能与尼采相匹敌。尼采的影响大,延续时间长,即使是当代文学,在其内容和形式方面也可以发现尼采思想的痕迹。比如说,文学的创新或者新的文学流派的出现,就必然要摆脱、超越、颠覆或反叛传统和文学大师的影响,在张扬的"强力意志"下才能不断推陈出新,才能后浪推前浪。其次,所有重要文学流派和几乎所有的现代主义的代表人物,在

表述他们的美学和诗学纲领时，不论是对尼采哲学的直接借用或接受，还是对它批判地加以拒绝，他们无一不涉及尼采，并对他做出创造性的、有的是符合他们自己需要的阐发。第三，尼采作为散文家和诗人在文学史上留下了清晰的足迹，素有“诗人哲学家”的美誉。对尼采的研究和赞赏很早就开始了，但就世纪更迭时期来说，像约翰内斯·施拉夫、斯蒂芬·茨威格、本恩、黑塞、罗伯特·穆西尔(Robert Musil)、亨利希·曼和托马斯·曼等大作家所撰写的关于尼采的著作或论文，对尼采作品的肯定和传播起了很大作用。在自然主义的“社会主义”同尼采那具有贵族色彩的主观主义之间似乎存在一条很宽的鸿沟，可是自然主义的代表作家对《悲剧的诞生》和《查拉图斯特拉如是说》的作者作了完全肯定和积极的反应。格哈特·豪普特曼的作品中就有某种酒神精神在回荡。不过只有在印象主义、象征主义和表现主义等与自然主义相对的那些文学流派中，尼采才在文学理论和文学实践上具有决定性的意义。如在格奥尔格和格奥尔格派的作品中，尼采的影响就很明显；而阿图尔·施尼茨勒、巴尔 (Hermann Bahr)、赖纳·马利亚·里尔克和里夏德·戴默尔(Richard Dehmel)等终生都在研究尼采；对尼采的认同在表现主义作家的作品中达到了顶点，表现主义的一些核心概念，如“上升的心灵”、“新人”，或者把人的存在视做过渡现象，视做“桥梁”等，都源自尼采。尼采学说表示了西方社会开启了价值观念根本变化的时代，从这个意义上来说，不了解尼采，就不可能了解我们这个时代的西方哲学思潮、文艺思潮和社会思潮，因而考察德国现当代文学都是从尼采入手。

二　弗洛伊德学说：现代主义文学的心理学基础

西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud,1856—1939)是奥地利精神病医生，在 19 世纪 90 年代从对歇斯底里的研究中创立了精神分析学说。在《歇斯底里研究》(Studien über Hysterie, 与布罗伊尔合著,1895)、《释梦》(Die Traumdeutung,1900)、《图腾与禁忌》(Totem und Tabu,1913)、《精神分析引论》(Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, 1916)、《自我与本我》(Das Ich und das Es, 1923)等著作中，他提出、发展和完善了精神分析学说。弗洛伊德具有深厚的文学修养，所以能得心应手地把治疗精神病的方法运用到文学艺术上来，从而开拓了文艺学的新领域，形成了

精神分析学派：通过对心理现象的分析来揭示隐伏在心灵深处的心理原因。在弗洛伊德之前，有些文学艺术家已经意识到，在文艺创作的时候，有时潜意识在起着作用，弗洛伊德的《释梦》的问世，进一步肯定了潜意识的存在，并论证了潜意识对意识的支配作用。

弗洛伊德精神分析理论的核心是潜意识。他认为，潜意识是人们自己不能察觉到的心理活动，代表人的各种本能欲望、动机、感情等内在方面，对意识起着决定性作用，是人类行为动机的真正内驱力。潜意识一旦进入意识领域，平时被压抑的意愿、欲望就要求实现和满足，而梦就是潜意识进入意识领域的表现。后期他又将心理结构分为伊德（本我）、自我、超我三个层次。本我相当于潜意识，代表人的各种本能欲望，遵循快乐原则；它不受伦理道德和法律的约束，不顾一切地只求自己本能的满足。超我体现着人类文化和道德传统，对本我起限制作用。自我则受外界环境的影响，把现实情况作为执行自己职责的依据。弗洛伊德潜意识理论特别强调力必多（性本能），认为这是与生俱来的，是人的行为的动力，他甚至把俄狄浦斯情结看做是文艺的起源。这就是说，在弗洛伊德看来，人类辉煌的文明都是在性冲动下创造出来的，艺术创作是艺术家的性欲宣泄，认为艺术和科学是性本能升华的两种表征。弗洛伊德的论点已为他的学生和其他学者所修正和发展。人们认识到，人的行为不仅是由性本能所支配，社会经济以及文化教育等因素对人格的形成，对人的行为也起着很大作用。

弗洛伊德对文学艺术有很高的修养，除了上述心理学论著中常有对作家作品的分析和论述外，还写过不少有关文艺的文论，重要的有《延森的〈格拉迪沃〉中的幻觉与梦》(Der Wahn und die Träume in W. Jensens 》Gradiva 《,1907)、《诗人与幻想》(Der Dichter und das Phantasieren,1908)、《列奥纳多·达·芬奇的童年回忆》(Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci,1910)、《米开朗琪罗的摩西》(Der Moses des Michelangelo,1914)和《陀思妥耶夫斯基和弑父》(Dostojewski und die Vatertötung,1928)等。在这些文论中，弗洛伊德直接用自己的理论来阐释文艺问题。早在《释梦》中，弗洛伊德就对俄狄浦斯和哈姆雷特行为的心理动因作了独特的诠释：俄狄浦斯弑父娶母只不过是实现了童年时期恋母的愿望；哈姆雷特在向谋害他父亲、占有他母亲、篡夺他王位的人

复仇时所以犹豫不决，优柔寡断，是因为仇人的所作所为正是他自己被抑制的童年愿望，并且认识到，他自己并不比他要去惩罚的那个仇人好多少，于是他良心的自我谴责代替了对仇人的憎恨，原本存在于主人公灵魂中的潜意识就显现为意识了。在分析了俄狄浦斯和哈姆雷特行为的心理动因之后，弗洛伊德又分析了文艺学中的一个重要问题——文学作品的多义性问题。他以对梦可以做出多种解释为例，来说明“任何真正的文学作品也必定出自作家心灵里不只一个动机和不只一个冲动”，因而“包含着不只是一种解释”。在《延森的〈格拉迪沃〉中的幻觉与梦》这部心理美学论著中，弗洛伊德通过对《格拉迪沃》一书中幻觉与梦的关系的分析，揭示了压抑、幻觉与精神错乱的起因、梦的形成与解释、性生活的作用、治疗心理疾患的方法等一系列理论问题，从而沟通了心理学与文学的联系，开拓了精神分析美学研究的新领域。在《诗人与幻想》一文中，弗洛伊德认为：诗人同做游戏的儿童一样，创造了一个幻想世界，并把它与现实世界严格区分开来。成人则以幻想代替游戏，为自己建造虚无缥缈的空中楼阁，创造出被称为白日梦的东西。要表现这个非现实世界，使它引人入胜，艺术技巧起着非常重要的作用。夜间的梦同白日梦，同幻想一样，都是愿望的实现。在《列奥纳多·达·芬奇的童年回忆》中，介绍了达·芬奇童年以及此后的感情生活，分析了他的性心理的发展过程，阐释了他的艺术与科学活动的心理起源，并借此生发了弗洛伊德的许多心理美学思想。

弗洛伊德的精神分析学说开辟了文艺创作的心理世界，拓展了文艺的表现领域，有助于人类对自身的了解，其影响极为广泛和长远。潜意识是文艺学研究的一个重要课题，因为创作过程和欣赏过程都涉及到心理学问题。弗洛伊德肯定潜意识的存在，并把它看做是人的生命力和意识活动的基础，这就促进了意识流方法的形成和发展。精神分析理论不但成为现代派文学的重要理论基石，而且也为许多坚持现实主义创作方法的作家所吸收，从而丰富和深化了文学的表现手段，精神分析也成了文艺批评的一种方法。在弗洛伊德的影响下，许多作家纷纷退往内心世界，去探索人的复杂心理，因此，心理小说得到迅速发展和繁荣。弗洛伊德的理论对20世纪文学有着广泛和深远的影响，单就德语作家来说，施尼茨勒、韦德金德(Frank Wedekind)、格奥尔格、卡夫卡、托马斯·

曼、黑塞、斯蒂芬·茨威格……都受过他的影响。

第三节　纷纭复杂的文学思潮和流派

正当自然主义在德国取得突破性进展的时候，文坛上各种现代主义文学流派也在纷纷涌现。这些流派不仅反对自然主义的机械模仿，而且也反对19世纪现实主义文学。格奥尔格、霍夫曼斯塔尔和里卡达·胡赫(Ricarda Huch)等三位作家的处女作的发表，以及几部(篇)纲领性的论著——赫尔曼·巴尔的论著《现代派批判》(Zur Kritik der Moderne, 1890)、《超越自然主义》(Die überwindung des Naturalismus,1891)、戴默尔的论文《德国日常生活里的新悲剧》(Die neue deutsche Alltags-Tragödie,1892年发表在《社会》上)——的问世，标志着各种反自然主义文学思潮和流派的兴起：印象主义、象征主义、唯美主义、颓废主义、"世纪末"情调、新浪漫主义、新古典主义、青春风格、乡土文学运动和表现主义等。

同自然主义一样，这些思潮和流派也是在第二帝国的土地上产生的。自然主义自身在理论上和创作上的缺陷，使它不能适应变化和发展了的形势，正如梅林在《自然主义和新浪漫主义》(Naturalismus und Neuromantik,1908)一文中所说，自然主义在资本主义的"灾难中只看到今天的悲惨，而没有看到明天的希望"，作家无法实现他们想从资本主义社会的生活条件下解放出来的初衷，因为不能越出无法忍受的资本主义的现实，他们只有往新浪漫主义这个"梦的国度"逃遁了。到19世纪90年代中期，自然主义运动基本上已经过去。许多当年的自然主义作家离开了他们原来的立场，纷纷改弦更张，有的站到了反对自然主义的行列之中。另外，当时许多作家艺术家感受到社会的异化和隔绝状态，思想上产生了一种危机感，纷纷呼唤新的生活方式和社会改革；他们通过强调感情来克服理性主义；他们反对自然主义的哲学基础、创作方法和关注下层人民苦难生活的社会批判内容，创作上回到非理性主义、形而上和心灵，回到神秘和神话。这一切就导致了世纪之交众多文学流派的产生。所以，当包括霍尔茨和豪普特曼在内的德国大多数自然主义作家很

快就脱离自然主义的时候，并不让人感到惊奇。

世纪之交，文学中心是维也纳、柏林和慕尼黑。这一时期出现的一些文学团体中，最重要的是格奥尔格派和“青年维也纳”派。

一　赫尔曼·巴尔：《超越自然主义》

出生在林茨(Linz)的奥地利作家赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr,1863—1934)具有多方面的才华，在世纪更迭时期有着很大影响。他出身于一个自由派政治家和公证律师之家，是在“神童”的美誉中成长的。1881年巴尔上大学，学习古希腊文和拉丁文文学、法律等。学习期间，因闹事，数次面临被开除学籍的危险，所以经常转学，从维也纳到格拉茨(Graz)，到切尔诺维茨(Czernowitz，在今乌克兰)。1884—1887年他到柏林，学习文学和历史等,但没有毕业。在柏林期间，他与柏林自然主义作家霍尔茨相识，与之结下很深的友谊，并参加自然主义运动。他在游历欧洲期间，曾于1888至1890年间在巴黎作长时间逗留。此后他在柏林《自由舞台》当编辑，1889年起参与《新维也纳日报》(Neues Wiener Tageblatt)的编辑工作。1891年回到维也纳，从事文学创作、戏剧评论和新闻工作，并广泛联系年轻作家，成为“青年维也纳”的核心。1894年他主编维也纳文学周刊《时代》(Die Zeit)，1895年与女演员罗莎·约克尔(Rosa Jokl)结婚，这次婚姻一直延续到1909年。同年，他与维也纳宫廷歌剧院(Wiener Hofoper)女高音歌唱家安娜·冯·米尔登堡(Anna von Mildenburg)结婚。夫妇俩于1912年定居萨尔茨堡(Salzburg)，1922年迁居慕尼黑。巴尔事业上最辉煌的成就是应聘担任柏林德国剧院的导演(1906/1907)和维也纳城堡剧院的首席艺术顾问(1918)。

1888年，自然主义在德国正取得一个个重大胜利的时候，巴尔在巴黎受法国作家巴雷斯(Mauricè Barrès)、布尔热(Paul Bourget)和比利时诗人梅特林克(Mauriced Maeterlinck)等人的影响和在法国新的文艺思潮的催化下，开始构思他那篇被载入文学史册的《超越自然主义》。文中宣告了80年代德国自然主义运动的终结，并呼吁大家来超越自然主义。他提出“不要摹写外在自然”，而要探索内在的东西，“让外部生活进入内心精神”，排除“一切非情绪的残余”。这些主张俨然像是印象主义的纲领。巴尔还预言，德语文学也将经历与法国文学相仿的发展：“自然主义

的统治已经结束,已经不起作用了,它的魔术已被拆穿。不知情的广大群众可能还会谈起自然主义,因为他们只是跟在后面跑,任何问题,在其早已解决的时候,他们才知道。但是,有教养的先锋,那些知情者,那些掌握新价值标准的人就不会去理会它。新的流派正在出现,它们不愿再听那些旧的时髦口号了。它们要抛开自然主义,超越自然主义。"此后巴尔发表一系列文章,向自然主义发起挑战。1890年和1891年先后出版的《现代派批判》(Zur Kritik der Moderne,1890)和《超越自然主义》两本重要的文论集,播下了瓦解自然主义的种子。

"新"和"现代"是巴尔最高的价值标准,他认为,世界在不断变化之中,没有永恒不变的物质,也没有坚不可摧的自我。他尽量使自己的思想去适应不断变化的世界,并不断调整自己的美学观念。追求客观真实是自然主义的准则,虽然巴尔仍然强调"真实",然而它已不再是对客观外部世界的现实主义描绘,更多的则是表现"精神状态",表现主观的、由感觉传递的内在世界。他宣称"我们只相信感觉",并把感觉称为"外界的信使"。这样,巴尔就将"真实"转变成了"感觉",对文学向内转做出了预言。尽管自然主义作品90年代仍然在出版,但巴尔却是正确认识到时代标志的第一人。巴尔现代主义思想的形成过程中,弗洛伊德的精神分析学和马赫(Ernst Mach)哲学起了很大作用。马赫认为,世界和自我都是感觉的复合物,因而世界上不存在恒久不变的东西。这样,巴尔便在马赫那儿为自己的思想找到了科学依据。

巴尔的论著虽然过早地宣告了对自然主义的"超越",但却标志着各种反自然主义文学流派的兴起。巴尔把霍尔茨和施拉夫称为文学中的"革命侏儒"(revolutionäre Liliputaner),他的文章对这个所谓的"文学中的革命侏儒时代"进行了清算。他还批评"青年柏林"(Jung-Berlin)的自然主义作家对待前辈作家的态度,并将"青年柏林"同"青年维也纳"作了比较,指出后者在尊敬前辈作家的同时,并没有影响自己的现代性。巴尔的重要贡献在于向德国和奥地利介绍欧洲文艺思潮(世纪末情绪、颓废主义、印象主义、象征主义等),推动德国和奥地利新兴文学流派产生,提携年轻作家("青年维也纳"),是维也纳现代派的代言人和理论家,是19世纪90年代奥地利文学从传统向现代转换的倡导者。他的《现代派批判》、《超越自然主义》等纲领性的理论著作,在德语文学史上具有划

时代的意义，对德国和奥地利文学的发展具有重大意义，因而他被尊为“现代派的先驱”。

巴尔一生的经历丰富而多变，正如他经常变更大学和住处一样，他也追随了他那个时代的各种文学和政治思想的时尚：他参加过从自然主义、颓废主义、印象主义、神秘主义(Mystizismus)和象征主义到表现主义的各种文学流派；在政治思想上，他从资产阶级自由派到大德意志思想的追随者，到俾斯麦的崇拜者，到社会主义者，到共和主义者，到君主主义者；从反犹主义者到犹太民族的维护者。在宗教信仰上，他从不信教到重新回到他早年的宗教，成为坚定的天主教徒。不过他每次转型都很平和，都不强烈。一位有着如此丰富多彩的人生阅历的作家，他留下的文学遗产数量之众多、范围之广泛、形式之多样也就不足为奇了：他是小说家、剧作家、文艺批评家、导演和剧院艺术顾问，他一生著有长、短篇小说、剧作、散文、文艺评论和理论著作共一百多部。他发表的第一部作品——剧作《新人》(Die neuen Menschen,1887)是追随自然主义的时代文献，剧中表现的是“世界之爱”，不是“过时的”男女之爱。在巴黎逗留期间，巴尔由自然主义转向优雅的印象主义，长篇小说《好学校》(Die gute Schule,1890)和剧本《母亲》(Die Mutter,1891)等就是最好的证明。这些作品明显受到当时广为流行的颓废主义的影响，他在 1891 年发表的一个中篇小说题目就叫《世纪末》(Fin de siècle)。《母亲》曾受到霍夫曼斯塔尔的热情称赞，由此两位诗人结下了持久的友谊。巴尔的剧作中上演最多的是喜剧《音乐会》(Das Konzert,1909)。他写了大量长、中篇小说，还计划创作一套名为《12 部奥地利小说》(12 österreichische Romane) 的长篇小说，完成这套小说中的第七部《永恒的奥地利》(Österreich in Ewigkeit,1929)之后，因健康原因未能写完后面的 5 部，《永恒的奥地利》也就成了作家最后的一部长篇小说。不过，巴尔在文学创作上的影响不大，他的许多作品今天已被遗忘。

二　维也纳现代派和“青年维也纳”

世纪更迭时期，奥匈帝国沉沦之前，维也纳这个世界大都会人文精英荟萃，人才辈出。各民族的文化相互影响，相互渗透，文学景观多姿多彩；维也纳上流社会盛行醉生梦死的奢靡之风，仿佛世界末日就要到

来。社会表面的歌舞升平、流光溢彩难以掩饰人们内心的苦闷、彷徨和对死亡的恐惧,一股百无聊赖、忧郁感伤、悲观厌世的"世纪末"颓废情绪在到处蔓延,哈布斯堡王朝的覆灭已成不可逆转的态势。当时的奥地利,文学上流派纷繁,而处于主导地位的是"青年维也纳",他们不仅反对当时正在盛行的自然主义,而且要与整个19世纪的现实主义传统决裂。作家卡尔·克劳斯(Karl Kraus)把这个外表光辉和内部动荡的君主国形象地称为"世界没落的试验站"。奥地利的这种形势创造了一种十分有利于维也纳现代派艺术创作的氛围,所以奥地利现代派文学的势头更盛于德国。除了维也纳以外,奥匈帝国的布拉格是德语文学的另一个中心,以里尔克、卡夫卡、韦弗尔等为代表的"布拉格派"德语作家的涌现,使德语文学更加光灿夺目。

"青年维也纳"(Jung-Wien, Junges Wien, Jungwiener),又称维也纳现代派(Wiener Moderne),是世纪更迭时期在维也纳的特殊条件下产生的一个文化运动,是活跃于1890年至第一次世界大战的一个以印象主义和象征主义为主的文学群体,是当时最有影响的一个文学团体,它不仅包括施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔等文学家,也包括思想敏锐的散文家、语言和时代批评家卡尔·克劳斯,以及建筑中现代实际主义的先驱阿道夫·洛斯(Adolf Loos)和美术家古斯塔夫·克利姆特(Gustav Klimt)。这是因为各种艺术门类都有紧密的内在联系,如克利姆特在寻找一种形象语言的过程中进行了一次"内心之旅"(Reise nach Innen),他所表现的生活、梦幻、死亡和情欲等题材,同样也是文学家所要表现的。维也纳现代派不仅产生了以施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔的作品为代表的现代派文学,它还培育了阿诺尔德·勋伯格(Arnold Schönberg)的音乐,特奥多尔·赫茨尔(Theodor Herzl)的犹太复国主义和弗洛伊德的精神分析学。

1890年左右,在巴尔的倡导下,奥地利文学开始了从传统到现代的转换。1890年,《现代文学》(Moderne Dichtung)(后更名《现代展望》, Moderne Rundschau)杂志的创办标志着"青年维也纳"的诞生。《现代文学》是"青年维也纳"派作家发表第一批文学作品和文学批评文章的论坛。那些被称为"青年维也纳"派的作家(无论他们自己愿意或不愿意),他们从来没有结成过团体,也没有宣言,没有共同的美学纲领,他们的哲学和艺术观点不尽相同,创作风格也不一致,有的倾向印象主义,有

的倾向象征主义或者别的新流派，或者两者兼而有之，然而，他们都有浓厚的“世纪末”情绪，都对现实发展感到迷惑不解，进而厌恶现实，否认现实是艺术表现的对象，因而致力去表现人的内心世界和梦幻世界；他们都追求文学的变革，提倡新的艺术观念、审美情趣和价值标准，要创造新的现代派文学；他们认为，形式的完美是艺术的真正价值之所在，所以在艺术上刻意求工；他们从弗洛伊德的精神分析学说中受到启迪，拿起自由联想的武器，记录下光怪陆离的维也纳社会和在世纪末氛围笼罩下维也纳人纵情声色的扭曲心灵，产生了重大影响。“青年维也纳”偏爱短小的文学形式，谈话语调轻松，采用尖锐的对话，着迷于表现细腻的感情色彩——这些印象主义的创作特点是同当时的文人喜欢在咖啡馆里交往这种形式紧密相连的。

“青年维也纳”的产生与独特的维也纳咖啡馆文化密不可分。到咖啡馆喝咖啡，是维也纳人通常的社交活动形式。咖啡馆是人们远离繁杂工作的避风港，是精神放松的好去处，也可以说是民主俱乐部，要一杯咖啡就可以在里面坐上几个小时：随意阅读咖啡馆订的多达250种的报刊，了解世界上发生的一切，并同朋友进行交谈、讨论，也可写作、玩牌、阅读信件，渐渐地咖啡馆就成了文人雅士聚会之所，形成了独特的维也纳咖啡馆文化。“青年维也纳”的共同的聚会地是维也纳格里恩施泰德尔咖啡馆(Cafe Griensteidl)，稍后在中央咖啡馆(Café Central)，这两个都是维也纳著名的咖啡馆：1891年，巴尔从德国回到维也纳以后，就同一批年轻作家建立了联系，经常同施尼茨勒、青年霍夫曼斯塔尔、里夏德·贝尔-霍夫曼(Richard Beer-Hofmann)、利奥波德·冯·安德里安-韦尔堡 (Leopold von Andrian-Werburg)、卡尔·克劳斯、里夏德·绍卡尔(Richard Schaukal，1874—1952)、费利克斯·德尔曼(Felix Dörmann)、费利克斯·扎尔滕(Felix Salten)、彼得·阿尔滕贝格(Peter Altenberg)等在格里恩施泰德尔咖啡馆聚会，无拘束地交谈，共同探讨文学问题，传播他的美学观念。巴尔还将这些当时还不太出名的年轻作家引荐给报刊和出版社，鼓励和支持他们发表作品。这样，咖啡馆就成了维也纳现代派的精神中心，艺术思想的交流地，以及培养艺术品位的场所。巴尔则成了“青年维也纳”的发言人、理论家、组织者和导师，施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔是“青年维也纳”在创作方面的代表。

斯蒂芬·茨威格在他的自传《昨日的世界》(Die Welt von Gestern, 1944)中谈到,"青年维也纳"派以他们精心创作的各种文学作品,使维也纳文化的面貌为之一新,并"使独特的奥地利文化第一次在欧洲范围内发生影响"。这是"青年维也纳"的巨大功绩。施尼茨勒、霍夫曼斯塔尔等作家,在世界文学史上无可争辩地占有光荣的位置。德语文学中最早的意识流小说都出自"青年维也纳"派作家之手。贝尔-霍夫曼写于1893年的中篇小说《格奥尔格之死》(Der Tod Georgs,1900)在德语文学中第一次尝试内心独白的技巧。小说中对梦幻场景的描写可看出弗洛伊德的影响。紧随其后的一部意识流小说,便是施尼茨勒的《古斯特少尉》(Leutnant Gustl,1901)。"青年维也纳"不仅对于维也纳文学的内容和形式,而且对于整个20世纪德语文学都产生了很大影响。

三 颓废主义和"世纪末"情调

"颓废主义"(Décadence,Dekadenz),或称"颓废派",这个名称最先出现在法国。起初这个词是贬义,用以称呼那些文化"堕落现象",1857年波德莱尔将这个概念用于对先锋派文学的尊称。80年代开始,这个名称又用来称呼那些反对世俗陈规、放浪形骸的法国流浪作家艺术家的生活方式。他们对社会不满,而又无力反抗,于是就从社会上隐退,聚集在一起,结成无政府主义团体。他们摆脱资产阶级的价值标准和社交形式,无拘无束地过着声色犬马、觥筹交错、我行我素的纨绔子弟式的放荡生活,他们对社会不满,但又感到无奈,因而表现出忧郁彷徨和悲观失望的情绪,他们采取逃避现实的消极态度,反对一切传统规范和价值观念,偏爱以病态心理描写恐怖和死亡。于是,"颓废派"就成了对这些我行我素、不受世俗陈规约束、放浪形骸的另类文艺家和文艺家团体(Bohème)的总称。"颓废派"与"世纪末"十分相近,几乎是"世纪末"的同义词,它与世纪末流行的印象主义、象征主义、唯美主义等文学流派和思潮均有密切联系。80年代,法国小说家和批评家布尔热在论文集《关于当代作家的心理论文集》(1883—1886,德文 Psychologische Abhandlungen über zeitgenösische Schriftsteller,1903)中提出了颓废主义的理论。1884年于斯曼(Joris-Karl Huysman)出版了长篇小说《逆流》(Gegen den Strich,1897),小说的主人公德艾桑特(Jean Des Esseinte)认为,文明的本

质就在于永远远离自然和现实生活，因此他为自己建造了一个神秘的精神世界。德艾桑特这个形象就成了颓废主义生活方式的典型。

德国从法国引进了“颓废主义”这个表述。1891 年，巴尔将它作为一个中心概念来称呼德语现代派文学，德国和奥地利虽然没有统一的颓废主义运动，但象征主义、印象主义、唯美主义和“世纪末”等流派和思潮都与颓废主义有着密切的关系。作为一种文艺思潮，颓废主义于 19 世纪 90 年代就在德国和奥地利产生了影响。当时，颓废主义在奥地利盛极一时，主要代表是阿尔滕贝格、施尼茨勒、贝尔-霍夫曼、早期的霍夫曼斯塔尔和青年里尔克。在德国，颓废派文艺家主要聚集在柏林和慕尼黑两个中心，从里卡达·胡赫和凯泽林(Eduard Graf von Keyserling) 等作家的作品中也可看到颓废主义的影响。布尔热和于斯曼对德国现代派文学起了决定性的影响作用。库尔特·马滕斯(Kurt Martens)的《颓废主义小说》(Roman aus der Décadence,1898)中的主人公就是根据于斯曼的德艾桑特这个人物的模式塑造的，而亨利希·曼和托马斯·曼的小说则从布尔热的文论中得到启发。

“世纪末”(Fin de siècle)这个术语最早也是出现在法国，它反映了颓废派作家百无聊赖、悲观厌世的末日情绪。在 19 世纪末期德国和奥地利的社会和思想的滋养下，颓废主义和“世纪末”情绪一起迅速蔓延开来。德国资本主义的高度发展使它固有的矛盾充分暴露，资产阶级知识分子在这样复杂的社会现实面前感到困惑不解，一些作家、艺术家起来反对经济发展所伴生的丑恶现象和市侩作风，认为畸形社会造成了传统价值观念的失落和人们的精神危机，他们处于世纪末并亲身体验行将过去的世纪大崩溃的那种感觉。在奥地利，这个二元君主国局势的动荡，使得人心惶惶，同时也使人们形成了“今日有酒今朝醉”的及时行乐的风尚。像关于万物之无常、疾病和死亡这类题材，在这个时期作家的作品中几乎都能找到。作品中除了用精神分析的方法描写没落时期的人物和现象外，还充满了孤独忧郁、苦闷彷徨、沉沦绝望和悲观厌世这类被称为“世纪末”情绪的颓废主义。在维也纳，这种“世纪末”氛围在以霍夫曼斯塔尔和施尼茨勒为代表的“青年维也纳”派的作品中得到最为生动而逼真的细腻表现。施尼茨勒的剧作，霍夫曼斯塔尔的独幕诗剧，甚至托马斯·曼的心理小说都弥漫着“世纪末”情绪的轻烟。

四 象征主义和唯美主义

象征主义(Symbolismus)这个名称最初于1886年出现在法国。当年9月18日诗人让·莫雷亚斯(Jean Moréas)在《费加罗报》(Figaro Littéraire)上发表一篇《象征主义者宣言》(Manifeste symboliste),主张将那些用象征主义手法写诗的诗人称为"象征主义者"。于是象征主义作为一个文学流派便自此诞生。象征主义的先驱是《恶之花》(Fleurs du Mal, 1857)的作者波德莱尔 (Charles Baudelaire), 法国象征主义的主要代表是马拉梅(Stéphane Mallarmé)、魏尔兰(P. Verlaine)和兰波(A. Rimbaud)。德语文学中的象征主义于19世纪90年代初兴起，它和新浪漫主义以及新古典主义一起,都反对自然主义和印象主义,它们彼此之间关系非常密切,以致很难将它们严格加以区分,在叔本华的影响下,它们都以厌世、颓唐和赞美死亡来取代实证主义和乐观主义。

象征主义是同颓废主义紧紧地联系在一起的,是"世纪末"时期一个重要的标志性名称。象征主义认为,文学不应原封不动地描写外界事物,不应直接表达意义,而应该返回自我,通过隐喻、烘托、梦幻、联想等象征手法的自由组合,曲折地表现人的内心世界和各种感官印象。象征主义诗歌追求隐晦朦胧、新奇奥妙、扑朔迷离的情调和意境,并把诗句和语言的音乐性提高为主要原则,使诗歌成为"纯诗歌"(Poésie pure),成为一种纯粹的、脱离日常现实的文学,实现"为艺术而艺术"(l'art pour l'art,der Kunst um der Kunst willen)的美学原则。格奥尔格、青年里尔克和早期的霍夫曼斯塔尔是德语文学中象征主义的代表。

唯美主义(Ästhetismus)是19世纪末期流行于欧洲的一种文艺思潮,它的倡导者法国诗人戈蒂耶(Théophile Gautier)提出"为艺术而艺术"的唯美主义口号,认为现实世界是丑恶、虚幻、痛苦的,只有人的精神世界才是美好、真实、欢乐的,艺术本身就是目的,所以主张文艺脱离社会,注重艺术的形式美、语言的音韵美,强调审美的非功利性,追求"纯艺术"的美学理想。

在德国，这一时期几乎所有重要作家都出身于有教养的大资产阶级家庭,他们生活优裕,不用为物质生活担心,但是又对父辈的世界持批判态度,并同它保持一定距离。这时,自由资产阶级放弃了作为开拓

未来的政治力量的角色，躺在已经获得的财富之上，过着奢华的生活。这一时期的作家是晚生的一代，正如霍夫曼斯塔尔所说，父辈“只给他们留下两样东西”：“漂亮的家具和纤细的神经。”资本的高度集中和垄断，严重扭曲了人与社会、人与自然和人与人之间的关系，而工业化又使工人成为机器的奴隶，人的异化现象日益严重，资本主义的发展还造成了艺术与生活、艺术家与群众的隔绝，把艺术和美也变成了商品，对此人们感到忧虑和失望。因此，唯美主义的审美理想与价值追求是对当时社会上惟利是图、使一切商品化的那种市侩习气和庸俗作风的批判。他们以知识分子怀疑的眼光审视当前的社会，他们厌恶现实，鄙弃现实，否认现实是艺术表现的对象，反对像自然主义作家那样去关注社会，承担社会责任。这样，他们剩下的就只有忧郁和孤独，于是就遁入“纯艺术”的象牙之塔，一个与现实完全脱离的艺术世界，那个美的王国。他们认为，一切都是短暂的，惟有艺术才是永恒的，艺术应具有一种超然于生活的纯粹的美。在艺术上，他们精雕细刻，追求形式的完美，并提出了批判物质主义、反抗传统道德和社会准则、振兴精神的主张。由于唯美主义过分追求艺术的纯和美，必然会导致某些作品脱离生活，远离现实和追求感官享受的颓废色彩，在这一点上与颓废主义十分相近。总的来说，唯美主义的主张与追求正好与象征主义不谋而合，所以象征主义是体现唯美主义思潮的主要流派之一。除此之外，世纪之交的许多文学流派和思潮，如“颓废主义”、印象主义、青年维也纳、格奥尔格派等都与唯美主义有着密切关系。

五　印象主义

印象主义 (Impressionismus) 原是出现在法国的文艺思潮和艺术流派，因 1874 年巴黎一次画展中展出的法国画家莫奈(Claude Monet)的一幅题为《印象·日出》(Impression,soleil levant,1872)的画而得名。这个起初带有贬义的名称概括了与莫奈画风相似的那些画家的艺术观点和审美标准。他们认为，艺术家的任务只是尽可能客观地再现客体的外观印象，而不是根据其他知识对客体进行再加工。所以，他们作品中所表现的客体传达的是光感，而不是它固有的形态特征。此后不久，印象主义很快进入其他艺术门类。文学中的印象主义于 19 世纪 90 年代初传入

德国和奥地利。印象主义诗人反对自然主义复制生活、追求事物外在真实,强调捕捉和再现个人的印象和情绪。然而,对于"印象",巴尔所强调的却恰恰是主观印象。他认为,对印象主义艺术来说,决定性的不是"世界'真实'的样子",而是"印象"、"瞬间"、"幻觉",是化做"跳跃的颤动和闪烁";文学现代派的纲领不是客观性,而是漫无边际的感觉。印象主义文学与绘画不同。画家可以把瞬间反映在他视网膜上的图像作为依据,而印象主义作家却只能根据刹那间特别强烈的感觉来体验各种变化不定的印象。因此,印象主义文学的中心范畴是情绪,最细微的、变幻中的情绪,其作品的内容和形式都充满着含蓄、朦胧和模糊。这样,印象主义的创作也就完全转向了个人,社会问题从他们描写的题材中消失了。文学创作上是坚持客观化倾向还是主观化倾向,在这个问题上自然主义和印象主义产生了根本性的分野。

印象主义和象征主义一样,都反对描写事物外部固有的形态特征,主张表现主观直觉印象,这些方面其美学理想极其相似,所以有时很难将两者明确区分开来,只不过印象主义的表现手法主要是通过对感觉的描述,而反对使用象征手法。爱和死,艺术和生活是印象主义最常见的题材。由于印象主义着迷于情绪,所以就特别偏爱独幕剧、散文、短篇小说和诗歌等短小的文学形式,即使是在篇幅较大的作品中,也罗列着各种变化不定的瞬间情绪。于是,完整的戏剧结构就被分解成一连串独幕剧和片段。叙事作品中也存在着类似的倾向。传统的情节结构被分解,代之以连续的内在过程、印象和反映。霍夫曼斯塔尔在谈到自己早年的作品时说,那都是"没有情节的剧作,是戏剧化的情绪"。即使是内心独白,如在施尼茨勒的《古斯特少尉》中,它所表现的世界也成了一条从"我"的视角迅速产生的由自由联想、意识碎片和残缺不全的思想所组成的链子。所以,内心独白也是印象主义文学的成就之一。德语文学中印象派的代表作家是巴尔、德特勒夫·冯·利里恩克龙、戴默尔、施尼茨勒、马克斯·道滕代(Max Dauthendey)、阿尔滕贝格、青年里尔克和早期的霍夫曼斯塔尔等。早期的利翁·福伊希特万格(Lion Feuchtwanger)、阿诺尔德·茨威格(Arnold Zweig)、韦德金德、斯·茨威格和伯恩哈德·凯勒曼(Bernhard Kellermann)等也都受到过印象主义的影响。

六　新浪漫主义和新古典主义

新浪漫主义(Neuromantik)也产生于19世纪90年代初。随着对浪漫主义研究的深入和对浪漫主义作品的再版和发掘，一些作家致力于从过去的浪漫主义中，从童话、神话和传说中吸取材料，在新的条件和新的观念下恢复浪漫主义文学的传统。新浪漫主义有自己独特的审美观念，比如对于人体美，它像大多数新流派一样，不是崇拜那种强壮之美，而是欣赏纤秀柔弱之美，除此之外，它还加进了狂热和放纵的成分。新浪漫主义的特点是对现代资本主义文明持否定态度，强调表现精神世界的神秘和梦幻情绪，远离现实，回到遥远的过去，或走向保持着原始风情的、充满异国情调的世界，因此，新浪漫主义的作品往往情节离奇，环境虚幻神秘，人物脱离现实生活，形式完美，词句华丽。格奥尔格、青年霍夫曼斯塔尔、里尔克、卡达·胡赫、赫尔曼·黑塞、凯勒曼和雅各布·瓦塞尔曼(Jakob Wassermann)的早期作品、豪普特曼、赫伯特·奥伊伦贝格(Herbert Eulenberg)、恩斯特·哈尔特(Ernst Hardt)等是德语文学新浪漫主义文学的代表。

在这些新兴的流派中，惟独新古典主义(Neuklassik)的美学理想与众不同。新古典主义的产生时间略晚于前面提到的思潮和流派。保尔·恩斯特(Paul Ernst，1866—1933)和威廉·冯·朔尔茨(Wilhelm von Scholz，1874—1969)担心印象主义和充满青春风格的新浪漫主义会使文学形式消解，于是在19世纪末创立了新古典主义，同上述流派明确划清界线。新古典主义反对自然主义，也反对印象主义和象征主义，它从古典主义的风格传统出发，对文学的形式和思想内涵提出了严格的要求，主张复新悲剧的内部和外部结构，将古希腊和德国古典戏剧，尤其是黑贝尔的喜剧作为典范，强调悲剧的震撼力，并要以此来取代自然主义的社会图像和印象主义的情绪画面，致力于恢复古典主义的传统，追求古典作家那种以真善美为基础的价值标准。它主张作品中要以战斗的英雄来取代被动的人物，反对写中间人物。恩斯特曾用意大利文艺复兴时期中篇小说的严格形式创作小说和戏剧，追求形式的完美。朔尔茨最初创作的剧本具有象征主义风格，随后通过对黑贝尔的研究和在他的朋友恩斯特的影响下，很快就转向了新古典主义。后来朔尔茨又对神秘主义发生了兴趣。女作家伊索尔德·库尔茨(Isolde Kurz，1853—1944)是新古典主

义的先驱，1890年她就发表了成名作《佛罗伦萨小说集》(Florentiner Novellen)，此后的其他作品也都是以她旅居意大利的生活经历为题材。她的作品完全没有受当时文学时尚的影响。里卡达·胡赫也曾创作过新古典主义作品，鲁道夫·格奥尔格·宾丁 (Rudolf Georg Binding，1867—1938)的《时代的传说》(Legenden der Zeit,1909)和《自我牺牲》(Der Opfergang,1912)等短篇小说和诗歌与古典主义也很相近。不过，新古典主义对德语文学的影响不大。

七　乡土文学

19世纪末，德语文学中还出现一个由弗里德里希·利恩哈德(Friedrich Lienhard,1865—1929)倡导的乡土文学运动(Heimatliteraturbewegung)。这个运动的主要特征是既反对自然主义的大城市文学——“沥青文学”和“水泥大山”，又反对象征主义和颓废主义，强调“民族性”和“人民性”，提倡写农民和农村故事。利恩哈德和阿道夫·巴特尔斯(Adolf Bartels,1862—1945) 于1900年创办了名为《故乡》(Heimat,Blätter für Literatur und Volkstum)的刊物。参加乡土文学运动的作家除利恩哈德和巴特尔斯外，还有赫尔曼·勒恩斯(Hermann Löns,1866—1914)和女作家露露·冯·施特劳斯·翁德·托尔尼 (Lulu von Strauβ und Torney,1873—1956)等。他们把目光由城市移向乡村，颂扬那里自然的优美、生活的恬静和人性的古朴。但是，在这返璞归真的背后，流露出他们对现代生活的厌倦心理和对传统文化的依恋情结。我们在第一章里提到的苏德曼和波伦茨等在自然主义影响下开始创作的作家，他们的作品多以农村生活为题材，具有浓郁的乡土气息，也是这个时期重要的乡土文学作家。但是，一些作家由于对“乡土”的错误理解，变成对“民族”、“种族”和“日耳曼精神”的过分宣扬，致使乡土文学在其发展进程中，曾一度走入歧途。德国批评家罗伯特·梅克伦堡(Norbert Mecklenburg)于1992年在北京举行的“中德乡土文学研讨会”上所做的题为《20世纪乡土文学的发展》(Heimatbilder: die Entwicklung der Heimatliteratur des 20. Jahrhunderts)的发言中指出，1900年前后的乡土文学“不仅是当时在德国迅猛加速的工业化进程的产物，而且还是一种好斗的反现代化思想的传声筒。这种思想实为文化悲观主义、仇视大城市、田园浪漫主义、民族主义和种族主

义的综合征，为后来德国法西斯的上台起了推波助澜的作用”。如果说乡土文学在威廉帝国时代表现出反现代派的特点，在魏玛共和国时期则以民族的、保守的农民文学出现，那么到第三帝国时期就蜕变为宣扬民族主义和沙文主义、替纳粹效力的“血统与土地”文学(Blut-und-Boden-Literatur)。巴特尔斯后来反犹主义和民族主义倾向日益明显，所以他在第三帝国时期与纳粹同流合污也就不足为奇了。对“乡土”的错误理解将会导致怎样的后果，巴特尔斯的例证就是对乡土文学发出的警示。施特劳斯·翁德·托尔尼的作品也被纳粹纳入“血统与土地”文学之中。

八 青春风格及其他

19 世纪 90 年代，欧洲和美国的一些艺术家为了摆脱 19 世纪艺术中盛行的模仿复古主义，便致力于创立新的艺术风格，开展新艺术运动，这种势头一直持续到第一次世界大战前。在德国，当时一些造型艺术家聚合在一起，反对守旧，反对呆板的学院派绘画以及建筑和实用美术中任意照搬以往风格的倾向，主张从学院派分离出来，与传统艺术分道扬镳，称为分离派运动(Sezessionsbewegung)。这种新的风格随着 1892 年慕尼黑分离派(Mönchner Sezession)的成立开始有了突破。接着，1897 年维也纳分离派(Wiener Sezession)、1899 年柏林分离派(Berliner Sezession)相继成立，使分离派运动的势头更为强劲。他们倡导新的理念，主张创作与生活相结合，追求一种新的、充满活力的艺术风格，逐渐形成了一个流派，并根据他们在慕尼黑出版的《青春》杂志(Jugend,1896—1940)的名称，将新风格定名为“青春风格”(Jugendstil)。这种新的艺术风格以流畅的曲线作为表现方式，作品玲珑精致，常采用非对称性线条来表现花叶缠绕、枝蔓交错，有反自然主义的倾向。青春风格不仅体现在实用美术和建筑艺术领域，尤其是在室内装饰和工艺美术方面，而且表现在文学、音乐、舞蹈等方面。文学中的“青春风格”强调青春活力和生命冲动，赞美生活，崇拜美，这就远离了颓废主义和虚无主义，克服了“世纪末”的衰亡现象。可是，当时没有一位作家可以完完全全算作“青春风格”这一流派，另一方面，这时的作家几乎没有一位能够不涉及当时的这种流行时尚。青春风格倾向表现得最明显的作家是戴默尔和贝

尔-霍夫曼。格奥尔格、马克斯·道滕代、里卡达·胡赫、特奥多尔·多伊布勒(Theodor Däubler)等作家，以及里尔克、霍夫曼斯塔尔、黑塞和施塔德勒(Ernst Stadler)等的早期作品，也具有青春风格的特点。格奥尔格的作品以及他主编的刊物《艺术之页》(Blätter für die Kunst)的装帧设计都是出于青春风格的著名版画家和美术设计梅尔希奥·莱希特(Melchior Lechter)之手。

20世纪初兴起的表现主义也是反自然主义的流派，它的鼎盛时期是在第一次世界大战之后的20年代。我们将在下一章《表现主义文学》中对其加以论述。

世纪之交涌现的各种文学思潮和流派，除了上述的以外，还有宇宙派(Kosmiker-Kreis)、宇宙神秘主义(kosmischer Mystizismus)、神秘派(Mystiker)和唯灵论(Spiritismus)等。

宇宙派和宇宙神秘派认为宇宙中危机四伏，人必须同宇宙融为一体，才能发现意义，才会获得创作灵感。这派作家以慕尼黑的路德维希·克拉格斯(Ludwig Klages，1872—1936)、阿尔弗雷德·舒勒(Alfred Schuler，1865—1923)和卡尔·沃尔夫斯克尔(Karl Wolfskehl，1869—1948)为代表(沃尔夫斯克尔因与其他两位关系破裂而未参与宇宙神秘派的活动)，他们在慕尼黑建立了名为宇宙社(Kosmische Runde)的文学团体，沃尔夫斯克尔的住所是宇宙派的聚会地。宇宙派和宇宙神秘派往往提出许多颇为怪诞的见解和现象，如描写地球同太阳重新合二为一，太阳代表精神，只有精神才能拯救人类等。他们的思维方式也很怪异，如克拉格斯就认为，躯体和灵魂是生命细胞不可分离、休戚相关的两极，可是像楔子一样的外来精神正在插入生命细胞，欲将其分开，使躯体脱离灵魂，使灵魂脱离躯体，以此将一切它能接触到的生命全部杀死。格奥尔格的作品中有时也有神秘主义的倾向，如组诗《第七环》(Der siebte Ring，1907)，其中的第四组诗《马克西敏》(Maximin)就不可理喻地将一位15岁的中学生神化，赞颂这位少年是上帝的化身。

神秘派(Mystiker)的思维是建立在鲁道夫·斯坦纳(Rudolf Steiner，1861—1925)的灵智学(Anthroposophie)哲学基础上的，认为宇宙中存在着灵界(Seelenwelt)，只有人的内在灵智才能对之充分认识，而且相信人类的智能可以达到这种境界。像瑞士作家阿尔贝特·斯特芬(Albert

Steffen, 1884—1963）和德国作家克里斯蒂安·莫根施特恩(Christian Morgenstern)等就是斯坦纳哲学的追随者。

唯灵论则认为，灵魂或精神为最终的实在，坚信灵魂不朽，并认为死者的灵魂可以通过招魂与活人互通信息。有的犹太作家在作品中描写人的孤独，抒发对犹太民族事迹的憧憬，表达永远流浪的犹太人的忧郁心情和渴望安定的梦想，充满神秘的宗教幻想和乡愁。

上述各种反自然主义的流派，相互之间虽然有所区别，有的甚至还存在着互相对立的思想和主张，但它们之间又有难以割断的联系，没有可以明确分辨的界线。许多作家也并非只属某一个流派，他们往往受多种文学思潮的影响，先属某个流派，随后又脱离，加入另一流派，更多作家则是同时属于几个不同流派，表现出多种风格。我们在豪普特曼、巴尔、利里恩克龙、戴默尔、施尼茨勒、里尔克和霍夫曼斯塔尔等作家的创作中就会发现这种情况，这也是这个历史时期德语作家创作的普遍特点。我们在论述中把有些作家归入某个流派，主要是根据他们这一时期创作上的主要倾向，同时也为了叙述方便，并不意味着他们就只属于这个流派。

第四节　诗歌

一　利里恩克龙、戴默尔、道滕代和莫根施特恩

利里恩克龙、戴默尔、道滕代和莫根施特恩是两种不同类型、不同风格的诗人。前三位是印象派代表，作品诗意浓郁，形式严整，语言优美，情绪纤细，色彩丰富，显露出唯美主义的印记，不时还可以看到几抹淡淡的颓废主义色彩；而莫根施特恩的作品常用的手法是讽刺幽默、嬉笑怒骂、插科打诨、反话正说、滑稽古怪，同时宗教气氛浓厚，充满神秘的幻想。他是神秘派诗人。

德特勒夫·冯·利里恩克龙(Detlev von Liliencron, 1844—1909)

利里恩克龙出身于基尔(Kiel)败落的男爵家庭。父亲在基尔当税务官，家境并不宽裕，母亲是一位美国将军的女儿，对孩子采取“浪漫主义”的教育方式，因此诗人的童年和少年时代是在梦幻般的气氛中度过的，这对诗人的性格和日后创作风格的形成不无关系。随后，利里恩克

龙参加了普鲁士军队，曾参加过1866年的普奥七星期战争和1870—1871年的普法战争。1883年起开始自由创作。1890—1891年在慕尼黑逗留期间，曾于1890年与康拉德一起创立自然主义团体“现代生活社”。

思想上，利里恩克龙虽然是保皇派(1903年威廉二世赐予他荣誉年金)和社会民主党的反对者，但他常常突破自己阶级的思想局限，以激烈的主体意识反对平淡的资本主义日常生活，反对资产阶级的生活方式和基督教的禁欲，并以自己创造的诗意世界与之相对抗。由于他自己的经历，他的创作多以军旅生涯和战争为题材。他从自然主义起步，开始了文学创作：将近40岁时发表的第一部诗集《副官骑马出行及其他诗歌》(Adjutantenritte und andere Gedichte,1883)突破当时流行的创作规范，成为正在兴起的德国自然主义的里程碑。在这部诗集中，诗人将战争作为诗歌的题材，通过自己在普法战争中的亲身体验，描绘了一幅浪漫主义化的战争图景。作品中，诗人表达了顽强的自由思想，热烈的爱情之欢乐和青春的独立意识。诗人对构词和词的复合之大胆，令人刮目相看。他还勇敢地排除陈词滥调，使用日常词汇而又不显得平庸，再加上节奏和韵律的纯朴自然——这一切都令人感到惊讶。不仅在诗歌中，一些短篇小说也都以战争为题材，如《一次夏季战役》(Eine Sommerschlacht, 1886)、《在飘扬的旗帜下》(Unter flaternden Fahnen, 1888)和《战争与和平》(Krieg und Frieden,1891)，以及以印象主义的图像来表现战争的中篇小说集《战争小说》(Kriegsnovellen,1895)等。在这些作品中也表露了他思想上的局限：他的贵族习气、对战争的热情和赞赏，以及忠君思想，所以1903年在他60华诞之时，威廉二世赐他以年金。

其实，诗人的创作最关注的是大自然。他歌颂大自然，歌颂他的感觉从荒原、森林和海洋所吸取的一切印象以及他的听觉和嗅觉匆匆捕捉到的一切印象，以生动有力的感性形象再现印象主义的瞬间图像，这样，他的创作就转向了印象主义，如《荒原景色》(Heidebild)写道：

鹭鹰振起强劲的翅膀，
秋日里在雾气中飞行。
多么沉静！在四围的山丘上，

广袤的空中听不到些儿声音。

摇曳的桦树梢上，
一只路过的苍鹰在休憩。
它可没有睡，它锐利的目光，
正从柔软的宝座向外张望。

老农迈着迟缓的脚步，
行走在装满泥炭的车旁。
白色老马拖着有气无力的步子
踉踉跄跄地把车拉到村上。

当然，对利里恩克龙来说，爱情和死亡也是他诗歌创作的重要主题，而且日益成为了世界的主宰，并以新的、往往是令人恐惧的形象出现在他的诗里。在他的《诗集》(Gedichte,1889)、《行走在荒原上》(Der Heidegänger,1890)、《新诗集》(Neue Gedichte,1893)、《雾霭和太阳》(Nebel und Sonne,1900)、《琳琅满目的猎物》(Bunte Beute,1903)、《民谣集》(Balladenchronik,1906)和《晚安》(Gute Nacht,1909)等诗集中，散发着泥土的芬芳和葡萄酒的馥郁。他的抒情诗通过优美、严整的形式，用鲜明的语言描绘听觉和视觉的瞬间印象，其中有许多是印象主义的佳作。

在世纪之交，利里恩克龙是名气很大的诗人。1909 年，他的去世让人们感到悲痛，古斯塔夫·席夫勒在《汉堡文化史》中说："当人们听到他逝世的消息时，仿佛全国都弥散着哀伤，仿佛阳光都不那么亮了。"利里恩克龙自己虽然没有创立什么流派，但模仿他诗歌的人却不少，如古斯塔夫·法尔克(Gustav Falke,1853—1916)和卡尔·布塞(Carl Busse,1872—1918)。

里夏德·戴默尔(Richard Dehmel,1863—1920)

戴默尔也是世纪更迭时期最有影响和最成功的德国诗人之一。他出身于文迪施-赫姆斯多夫 (Wendisch-Hermsdorf) 林务官家庭，1882—1887 年在柏林和莱比锡大学攻读自然科学、国民经济、社会学和哲学等，1887 年获哲学博士学位。此后他在柏林德国保险公司任秘书，1895

年才成为自由作家。同利里恩克龙一样,戴默尔的创作也是从自然主义起步,而后走向印象主义的。在柏林工作期间,自然主义运动正在德国兴起,热衷于写诗的戴默尔积极参加这场新兴的文学运动,结识了哈特兄弟、哈特勒本、道滕代和霍尔茨(后反目)等自然主义作家。他的早期作品,如诗歌《劳工》(Der Arbeitsmann)、《收获之歌》(Erntelied)、《太窄了》(Zu eng)和《第四等级》(Vierter Klasse)等描写贫困劳动者的悲惨生活,符合自然主义表现社会题材的要求。1889年,戴默尔与童话作家保拉·奥本海默(Paula Oppenheimer)结婚。诗人在创作上的突破,他夫人起了很大作用。戴默尔夫妇当时都属于反世俗陈规、放浪形骸的柏林另类艺术家圈子。

戴默尔的第一部诗集《解脱》(Erlösung,1891)主要表现纵欲和禁欲的矛盾以及对两性间和谐生活的寻求。诗集受到利里恩克龙的赞赏,从此两人结下终身友谊,利里恩克龙将他引向了印象主义。这以后,戴默尔出版了诗歌小说集《可是爱情》(Aber die Liebe,1893) 和《生命之叶》(Lebensblätter,1895)以及诗集《女人和世界》(Weib und Welt, 1896)。他还参与文艺季刊《潘神》(Pan,1895年创刊)的创办,并为刊物撰稿。1895年诗人与伊达·科布伦茨(Ida Coblenz,1870—1942)结识,两人之间产生了闪电般的爱情。同年,伊达同奥尔巴赫(Friedrich Auerbach)公使结婚。此后,她除了继续和戴默尔一起沐浴于爱河外,并仍同此前她爱恋的诗人格奥尔格维持着藕断丝连的关系。戴默尔的诗集《女人和世界》真实地记录了他和奥尔巴赫夫人热烈的情爱体验,曾引起争论,尤其是其中直接描写肉欲、胴体和性爱的《爱神康索拉特里克斯》(Venus Consolatrix)这首诗更是引起轩然大波。1897年诗人因此被起诉,此诗被判定"伤害了宗教和伦理感情",并责令诗人将诗集中的这首诗涂抹掉。1897年8月30日,诗人在为自己辩护时宣称:"现在可以为此对我判决,但是未来将会宣布我无罪。"这一事件反而使诗人闻名全国。1899年,戴默尔同保拉分手,1901年,在伦敦和已于1898年同奥尔巴赫离异的伊达正式结婚,后在汉堡近郊布兰克内瑟(Blankenese)的别墅定居。两次婚姻,尤其是他同伊达的婚姻,使他获得了重要的两人世界的生活体验:男女之间的情爱关系是人的个性得到充分发展和享受一种更高级的精神生活的表现。这也是他的诗体小说《两人》(Zwei Menschen,1903)所表达的主题。这

部作品隐喻诗人与伊达的爱情关系，分为“领悟”(Die Erkenntnis)、“欢乐”(Die Seligkeit)和“明净”(Die Klarheit)三个“圈”(Umkreise),每一“圈”由36首浪漫曲(每首36行诗句)组成,形式严谨。这部诗体小说的情节可以归结为一个图书管理员为争夺一位贵族之妻而进行的斗争，展示一个超越资产阶级道德规范和价值观念的虚拟的爱情世界。作品还带有当时流行的青春风格的特点。戴默尔的诗主要产生于19世纪90年代，《女人和世界》和《两人》是他创作的高峰。此后他又出版了《维纳斯的变迁》(Die Verwandlungen der Venus,1907) 和《美丽的野蛮世界》(Schöne, wilde Welt,1913)等诗集。与格奥尔格的“为艺术而艺术”不同,戴默尔走的是一条“为生活而艺术”(Der Kunst um des Lebens willen)之路。他受叔本华的唯意志论和尼采的生命哲学的影响，将对世界的感官把握置于思想把握之上,赞美性爱,并将性爱作为宇宙生命意志的一种表征。戴默尔的诗作在形式和内容上都进行了大胆的革新。他从自然主义到印象主义,奔放的热情传达了纤细的感情,记录了瞬间的印象和情绪,并带有象征主义、青春风格、颓废主义色彩和“世纪末”情调;他的诗作词句华丽,语言优美,极富音乐性;在形式上,他既创作民谣,又模仿中世纪纯粹的颂歌;内容上,描写从表现社会问题和现代大都市的种种现象(如近代男女生活),到对生命活力的赞美、对情欲和性的热烈而率真的描写、对资产阶级在性道德方面那些敌视生命的成规习俗和基督教虚伪伦理道德的批判和对两性间和谐生活的寻求。

戴默尔作为他那个时代“最伟大的诗人”(韦德金德语),曾提携和帮助过霍夫曼斯塔尔、托马斯·曼、里尔克、黑塞等许多年轻作家。戴默尔也是当时最流行的一位德国诗人,里夏德·施特劳斯(Richard Strauss) 和勋伯格等著名音乐家曾为他的诗歌谱曲，或者根据他的诗歌内容写成乐曲,其中广为流传的是勋伯格根据戴默尔的诗集《女人和世界》中的第一首诗《升华之夜》(Verklärte Nacht) 的内容创作的同名弦乐六重奏(1899),后又改编为管弦乐曲(1917)。这首诗描写一对情侣在月光映照的林中漫步时,女子坦白了自己的不忠,因为她身上怀了别人的孩子,但她最爱的是这个男人。男子听了非但没有责骂她,反而给予她宽恕和温情。他那宽大的胸怀使她十分感动,也进一步加深了两人的爱情。他们紧紧地搂抱在一起,热烈地亲吻;两人怀着对明天世界的美好憧憬,在

皎洁的月华下继续漫步。

1914年第一次世界大战爆发后，年逾五旬的戴默尔在民族主义思想的迷惑下自愿参军。后来他在战斗中负伤，引起静脉炎，于1916年离开战场。1919年静脉炎又导致血栓，第二年2月诗人就离开了世界。诗人在战争中的遭遇是惨痛的，他的战时日记《在民族与人类之间》(Zwischen Volk und Menschheit，1919）中反映了他对这场战争的看法和他的战争体验。他的自传《我的一生》(Mein Leben,1922)在他死后才出版。

马克斯·道滕代(Max Dauthendey,1867—1918)

道滕代出身于维尔茨堡(Wörzburg)的摄影师家庭。他于1891年来到柏林，从事文学创作，同弗里德里希斯哈根诗社的作家建立了联系，并与戴默尔交谊。在创作上，道滕代反对自然主义一般化的境况描写，注重瞬间的主观感觉和印象。早期，他模仿格奥尔格的风格，创作的诗歌形式严谨，大多歌颂爱情和大自然，描写他心中的幻想世界。他的第一部诗集《超紫色》(Ultra-Violett,1893)中许多作品色彩浓郁，在他笔下，雷雨风暴燃成紫红色，彩虹融入烟青色的晚云中，暗淡的太阳在吸血。这些色彩使情欲显得淫荡，诗人将他的宇宙和爱情都浸入了这些色彩之中。这部诗集中的作品带有神秘主义特点和新浪漫主义色彩。随后，他吸取了民歌的色彩和音调，创作上转向印象主义，并成为德国印象主义的又一位代表诗人，创作了《保姆歌谣》(Ammenballade,1907)、《歌集》(Singsangbuch, 1907)、《白色的睡眠》(Der weiβe Schlaf,1908)和《卢扎姆小花园》(Lusamgärtlein,1909)等诗集。这一时期，他的情爱色彩很浓的诗歌充满生命的欢乐(如《歌集》)，随后诗人的宇宙观经历了从乐观到悲观的变化：他渐渐有一种早死的预感，这给他的思想蒙上了一层阴影，因而流露出暗淡的色彩和悲观情绪，这在长诗《带翼的土地》(Die geflögelte Erde,1910)中表现得最为明显。诗人本想以这首诗来摘取诺贝尔文学奖的，但是希望未能实现。除了诗歌，道滕代也写小说和戏剧。他的小说以充满异国情调的中篇小说集《林加姆》(Lingam,1909)和《比瓦湖畔八个面孔》(Die acht Gesichter am Biwasee,1911)最为成功。在《林加姆》中有两篇小说是作家根据对广东和上海的点滴印象写成的；《比瓦湖畔八个面孔》写的是日本的爱情故事，其性爱描写和异国情调对读者颇具吸引力。他的剧作中最有名的是《女皇的戏耍》(Die Spielereien einer Kaiserin,

1910),剧本描写俄国女皇叶卡捷琳娜二世(Katharina II.)与其宠臣缅什科夫(Menschikow)的故事。

道滕代曾长时间奔波于旅途:从柏林到瑞典,到伦敦、巴黎,并在巴黎与瑞典女子安妮·约翰松(Annie Johanson)结婚,然后继续去纽约、墨西哥和希腊,重新回到巴黎作长时间的休整后,又继续上路,前往埃及、印度、中国、日本、夏威夷和美国其他地方。他的这种无休止的奔波源于对某些不确定的事物的隐隐约约的憧憬。他第一部剧作就叫《憧憬》(Sehnsucht,1895)。1914年道滕代启程作第二次世界之旅,谁知这竟是一条不归之路。在从新几内亚去爪哇的途中,第一次世界大战爆发的消息使他十分震惊。因归途受阻,他只得滞留爪哇。他记日记,写信,创作小说和诗歌,然而这一切都无法排遣他对妻子和祖国的思念。后来他得了疟疾,客死于爪哇的玛琅(Malang)。1930年,道滕代的遗骸被运回维尔茨堡,安葬在卢扎姆小花园(Lusamgärtlein)里中世纪宫廷诗人瓦尔特·冯·德·福格尔魏德(Walther von der Vogelweide)的墓旁。

克里斯蒂安·莫根施特恩(Christian Morgenstern,1871—1914)

与上述三位诗人风格迥异的是诗人莫根施特恩。他生于慕尼黑,中学毕业后,1892年进入布雷斯劳大学,攻读经济、法律、哲学和艺术史,并开始文学创作,同时他对宇宙和人生问题表现出浓厚的兴趣,并进行认真钻研。1894年起,他在柏林自由写作,并担任《每日评论》(Tägliche Rundschau)和《自由舞台》的记者,后又担任剧院的艺术顾问,主编《戏剧》杂志(Das Theater)。1898年他在斯堪的纳维亚旅行期间,与易卜生相识,1897—1903年,他翻译挪威作家易卜生、比昂松、汉姆生和瑞典作家斯特林堡的剧本。1910年,莫根施特恩同玛格丽塔(Margareta Gosebruch von Liechtenstern)结婚,翌年他同夫人定居在瑞士的阿罗萨(Arosa),1914年因肺结核在奥匈帝国南蒂罗尔的梅兰(Meran,今意大利梅拉诺)去世。

莫根施特恩曾先后受叔本华和尼采哲学以及佛教思想的影响,1909年开始,他对奥地利哲学家、科学家和艺术家鲁道夫·斯坦纳极为崇拜,并转向斯坦纳创立的灵智学。从这时起斯坦纳和灵智学对他产生了很大影响,他在灵智学的基础上建立起了自己的宇宙观。随后,莫根施特恩就成了斯坦纳的忠实追随者和灵智学会(Anthroposophische Gesellschaft)会员,并积极听取斯坦纳在各地所作的报告。他晚年的诗作

反映了斯坦纳灵智学对他的影响和他的宇宙观形成过程。

莫根施特恩的诗大致上可以分为严肃诗和怪诞诗两类。

莫根施特恩的严肃诗是在尼采的影响下创作的,诗集《在凡塔的城堡里》(In Phantas Schloβ,1895)就是献给尼采的。在这部作品里,他将宇宙的、神话的和哲学的概念妙趣横生地结合在一起。《在很多条路上》(Auf vielen Wegen,1897)、《我和世界》(Ich und die Welt,1898)、《一个夏天》(Ein Sommer,1899)、《忧伤》(Melancholie,1906)、《沉思》(Einkehr,1910)、《我和你》(Ich und Du,1911)和《我们找到了一条小径》(Wir fanden einen Pfad,1914)等作品都属于严肃诗的范畴。在这些作品中,尤其是在后期作品中,几乎每个大自然的印象,每件微不足道的事情都成为神秘的象征。这些诗也反映了莫根施特恩对上帝孜孜不倦的寻找历程,以及他所获得的认识:万物都在追寻上帝,而在每个现象,在植物、动物,在人,甚至在凶手身上都可以找到上帝。另一方面,莫根施特恩也在寻找失去的生活意义,这促使他写了大量幽默机智、诙谐滑稽的怪诞诗和打油诗。在《绞刑架之歌》(Galgenlieder, 1905))、《棕榈之河》(Palmströme,1910)、《帕尔玛·孔克尔》(Palma Kunkel,1916)和《金冈茨》(Gingganz,1919)等诗集中,他以极其机智而又为人们喜闻乐见的方式,对当时的艺术进行反讽,同时,这位插科打诨的诗人又悄无声息地将诙谐转为严肃,将荒唐转为沉思。诗人自己也提醒人们,不要被他的反讽所迷惑。莫根施特恩的怪诞诗和打油诗常用的手法是讽刺幽默、嬉笑怒骂、反话正说、插科打诨、滑稽怪诞,以此来表达他对现实世界的深刻沉思和对宇宙和宗教的神秘主义的思考,反映没有理智的、被颠倒的世界。当时,一些对时代危机持悲观主义态度的表现主义作家,他们的作品也很怪诞,从这个意义上说,莫根施特恩同表现主义也有着亲缘关系。莫根施特恩常常杜撰出一些词和字来,比如,他曾写过一首名为 Das Nasobem (姑且译为《用鼻子走路的动物》,1905)的恢谐式打油诗,而 Nasobem 这种动物完全是诗人的杜撰,但后来竟有一些人信以为真。有时他又把一些普通的字放在稀奇古怪的上下文里,从而歪曲其词义,把句子的结构弄乱,但文字效果往往是合乎理性的。莫根施特恩的这些诙谐的怪诞诗和打油诗为他赢得了国际声誉。中国读者知道莫根施特恩的现在还不多,但由于他的诗通俗幽默,怪诞滑稽,在德国和欧洲非常流行:很多德国人都可以

背出他的几首诗;近年一个意大利双人组合,他们唱的歌词大多是受到莫根施特恩的启发而创作的;德国精明的出版商甚至把海涅和莫根施特恩的诗印成手纸书,成为销路不错的"马桶读物"。至于说,这样做是否是对神圣的文学的亵渎和对诗人的大不敬,这不是我们这里所讨论的话题。

二 胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔和其他奥地利诗人

世纪之交,老朽的奥匈帝国虽然政治上呈现一派颓败情景,但它的首都维也纳却汇聚了欧洲德意志、斯拉夫、匈牙利、西班牙、意大利、法兰西、佛兰德的各种文化传统和犹太文化传统,以及各种思潮和流派,形成独特的奥地利文化、维也纳文化。"青年维也纳"以及里尔克等一大批作家在非常年轻的时候就取得了辉煌的文学成就。这一切在霍夫曼斯塔尔身上表现得尤为明显。

胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal,1874—1929)

胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔,这位世纪之交德语文学的重要诗人,在赫尔曼·巴尔发表《现代派批判》和《超越自然主义》之时,他还是文科中学的学生,他的名字当然也不为人知。根据当时奥地利的规定,不允许中学生发表作品,于是从1890年开始,16岁的中学生霍夫曼斯塔尔就用笔名发表诗歌。头几年他用的笔名是洛里斯(Loris)、洛里斯·梅尔尼可夫(Loris Melnikow)或特奥菲尔·莫伦(Theophil Morren)等。这位从小就才华横溢的诗人是维也纳银行经理的独生子,成长在优裕的物质环境中。他的祖上是犹太人,祖父皈依了天主教,并娶意大利女子为妻,所以霍夫曼斯塔尔身上既有犹太血统,又有德国和意大利血统。在维也纳读了小学和文科中学后,1892年他进入维也纳大学学习法律、法国文学和哲学。学习期间,霍夫曼斯塔尔曾服兵役一年,随后继续学业,1898年获哲学博士学位。第一次世界大战期间被征入伍,任后备役军官,在维也纳战时救济局(Kriegsförsorgeamt)领导新闻处的工作,后又在奥地利驻外使团供职,1916年回维也纳从事戏剧工作。

霍夫曼斯塔尔曾想走学术研究的道路,后来放弃了这个打算。1901年他与格特鲁德·施莱辛格(Gertrud Schlesinger)结婚,作为自由作家定居维也纳的罗道恩(Rodaun)。维也纳这个文化大熔炉以及他自己的家庭

血统和环境，对诗人的文学创作起着很大的影响。他接受各种新事物，吸收各种新文学思潮，他的作品中象征主义、印象主义、新浪漫主义、新古典主义、唯美主义、青春风格、表现主义、颓废主义、“世纪末”情调、神秘主义，甚至自然主义的成分都有，弗洛伊德和容格(Carl Gustav Jung)的心理分析学对他也有影响。上述世纪更迭时期的各种文学思潮和流派都在他的创作中留下了痕迹，但是任何一种流派又都不能概括其全部创作，因此将他归入哪一流派都不完全确切，不过一般都将他列为印象派和象征派，同格奥尔格、里尔克一起，是德语文学中象征主义的三位最重要的代表。他与巴尔、施尼茨勒一起构成“青年维也纳”的核心。

霍夫曼斯塔尔是著名诗人，也是大剧作家。他创作生涯的第一个十年，亦即 1890 年代，是他的诗歌创作时期，他这一时期的诗歌带有“世纪末”的情调。这一时期的诗剧也可作为诗歌来看待。他的抒情诗语言优雅、柔美，形式精湛，魅力无穷，一经发表，就立即造成轰动，在文学界引起巨大反响。诗人因十六七岁就已写出了不朽的诗篇和别人难以企及的散文而被载入德语文学史册，被称为“神童”。这是一个早熟的伟大的奇迹。世界上大多数伟大作家都有个准备阶段和发展过程，也有的作家开始时非常光灿耀目，但很快就文思枯竭，像流星一样陨落了。霍夫曼斯塔尔则不一样，他的起点很高，一开始就完全成熟，非常完美，非常辉煌，而且多年以后他的光辉依然不减。这样的奇才，在世界文学中恐怕也只有济慈(John Keats)和兰波等寥若晨星的几个。德国批评家威廉·杜韦(Wilhelm Duwe)认为，霍夫曼斯塔尔在诗歌中出色地描绘了他那一代人的生活感受，犹如歌德在《少年维特的烦恼》(Die Leidendes jungen Werthers,1774)中成功地反映了他那个时代。茨威格晚年在自传《昨日的世界》中满怀激情地回忆当年的霍夫曼斯塔尔：“这位中学生，后来的大学生写的所有作品，像水晶一样从内部深处放射出光芒，同时又不失深沉和炽烈。诗歌、散文，在他手中就像伊米托斯山上芬芳的蜂蜡，紧紧地糅合在一起。他的每一首诗，不多也不少，总是恰到好处，不落俗套；我们总觉得在前人未曾涉足过的道路上定有一种不可理解的力量神秘地在将他引导。”

霍夫曼斯塔尔是咖啡馆的常客。1891 年，德国象征派诗人格奥尔格来到维也纳，他与年轻的霍夫曼斯塔尔就是在咖啡馆结识的。格奥尔格

建议霍夫曼斯塔尔与他共同主编《艺术之页》(Blätter für die Kunst),以期通过刊物有效地引导人们的艺术趣味。对于这个主张,霍夫曼斯塔尔并不赞同,但他还是同格奥尔格进行了短期合作。格奥尔格要求他放弃在报刊上发表作品,放弃戏剧创作,对此霍夫曼斯塔尔当然不能苟同。此外,霍夫曼斯塔尔也不愿遵循格奥尔格的那种严格的"为艺术而艺术"的主张,也缺乏格奥尔格派成员对他们领袖的那分忠诚。两人的关系虽然没有中断,但一年比一年冷淡,并常常发生龃龉。尽管这样,霍夫曼斯塔尔还是在《艺术之页》上发表了一些诗歌以及剧本《提香之死》(Der Tod des Tizian,1892)。后来霍夫曼斯塔尔被格奥尔格打成"艺术"的叛徒,到1906年两人之间的通信就中断了。

霍夫曼斯塔尔的诗优美而抒情,充满梦幻和感伤情调,表现了一代人的生活感受。他的诗语言圆润典雅,富于音乐性。钱钟书在《谈艺录》中谈到法国诗人魏尔兰"以面纱之后之美目喻诗"和其他外国诗人对于诗境的比喻时,也引证了霍夫曼斯塔尔《提香之死》序幕中的台词:"艺术之善写后景者,得光影若明若昧之秘,犹花园围以高篱,外人睹扶疏蓊蔚,目穷而神往。"[①]以此来说明诗的朦胧、缠绵、含蓄、"如幽非藏"的艺术风格。霍夫曼斯塔尔诗歌所营造的含蓄的意境,有着迷人的韵味。他善于将自己的生活体验加以客观化,如《旅行之歌》(Reiselied,1898)里写水,以及和水相关的东西,如河、湖、水井、喷泉、桥等(这些都是他诗里常用的、也是他最喜欢的意象):

山洪倾泻,要将我们吞没,
岩石滚下,要将我们砸为齑粉,
鸟儿扇动有力的翅膀飞来了,
鸟儿要将我们带往远方。

下面是一片田野,
没有尽头的果实,
在永不衰老的湖中倒映。

① 《谈艺录》,中华书局1984年版,第593—595页。

大地花团锦簇，
有大理石建筑，还有水井，
风儿吹拂着，声儿轻轻。

这首诗是诗人根据从瑞士翻越阿尔卑斯山到意大利去的一次旅行经历写成的。诗里的景色从高山到平原，从险象四伏到一派平和，没有巧合的或多余的描写。诗的题目为《旅行之歌》，显然这不是通常意义上的旅行，而是人生的旅程。最后是“风儿”，也就是诗歌，促成了几样东西的联系：人生的旅程和诗人心里的创作过程，外界和内心通过象征主义的手法融为一体，表现了“如幽非藏”的艺术风格。诗里说话的是什么人？是诗人，又不是诗人。不过诗里所说的，是只有在“自我”中才能感觉到的宇宙万物的生命。诗中的“我”并不代表诗人自己，而代表着每个人。后来，霍夫曼斯塔尔把他这一时期的诗收进《诗选》(Ausgewählte Gedichte,1903)、《诗集》(Die gesammelten Gedichte,1907)以及《诗和短剧》(Die Gedichte und kleinen Dramen, 1911)等集子，20年代他还出过一本《诗歌集》(Gedichte,1923)，诗人死后又出版了《诗歌补遗》(Nachlese der Gedichte,1934)。

其他奥地利诗人

这一时期以诗歌创作为主的奥地利作家中，还应提到绍卡尔、茨威格和佩措尔德三位，但是这三位诗人无论在政治思想还是艺术风格上都有很大差异。

里夏德·冯·绍卡尔(Richard von Schaukal,1874—1942)

绍卡尔出身于商人家庭，在大学攻读法学，1898年获法学博士，后在政府部门任职，擢升至司局长的职位，1918年被奥地利皇帝授予贵族称号。同年，奥地利在第一次世界大战中战败，哈布斯堡王朝从此覆灭，奥地利宣布成为共和国，这样，绍卡尔就成了获得贵族头衔的最后一位德语诗人。此后，绍卡尔退出政界，从1919年开始在维也纳自由写作。绍卡尔的创作早期以写诗出名，19岁就发表了处女作《诗集》(Gedichte,1893)，这部作品明显受到霍夫曼斯塔尔的影响。接着，他又出版了《诗歌》(Verse,1896)和《我的花园》(Meine Gärten,1897)等诗集。绍卡尔的早期诗作流露出唯美和颓废的倾向，诗的内容和形式都刻意模仿格奥尔格，

艺术上显得苍白，流露出过分雕凿的痕迹，缺少自己的独创性。此后，从真正意义上的世纪之交开始，他的《岁月和幻梦》(Tage und Träume, 1899)、《渴望》(Sehnsucht,1900)、《小丑和村姑，或婚姻之歌》(Pierrot und Colombine oder Das Lied von der Ehe,1902)、《心灵集》(Buch der Seele, 1908)、《新诗歌》(Neue Verse,1912)、《童诗》(Kindergedichte,1913) 和《献词》(Widmungen,1914)等诗集，尤其是《小丑和村姑，或婚姻之歌》才从颓废的唯美主义中摆脱出来，显示出诗人自己的特色，展现了民歌的音调和朴实的风格。但是，绍卡尔政治思想的发展却越来越保守，他鄙视民主和进步，反对阶级斗争，认为只有维护由世袭贵族主宰的等级制度，才能实现他唯美主义的生活情调和状态。第一次世界大战开始后，绍卡尔情绪亢奋，站在奥匈帝国君主政权一边，高喊"爱国主义"和种族主义的言词，写了《奥地利战歌》(Kriegslieder aus Österreich,1914—1916,3 卷)和《钢铁十四行》(Eherne Sonette,1914,3 卷)等"鼓舞士气"、赞美战争的诗。战争的结局彻底摧毁了他所属的那个世界，他又回归到天主教的信仰上去了，《心灵的故乡》(Heimat der Seele,1916)、《年轮》(Jahresringe, 1923)、《心灵的潮汐》(Gezeiten der Seele,1926)、《秋高气爽》(Herbsthöhe, 1933)和《采摘晚秋葡萄》(Spätlese,1943)等诗集所奏响的就是这种基调。除了诗歌创作，绍卡尔还是小说家、翻译家和文学批评家。不过，今天很少有人提到这位作家了，他已是一位被遗忘的世纪之交"维也纳现代派"诗人。

斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig, 1881—1924)

斯·茨威格 1881 年 11 月 28 日出身于维也纳一个犹太人的家庭。上了五年国民小学之后，于 1892 年进入维也纳马克西米连中学。这所以历史上德意志国王兼神圣罗马帝国皇帝马克西米连(1459—1519)命名的中学，是维也纳的一所名牌学校，他班上的同学对文学艺术都怀有狂热的兴趣。那时，中学的功课虽然十分紧张，但大家还是挤出时间来阅读各种书籍和新出版的报刊，如饥似渴地了解新鲜事物，吸取新的营养。文学上，这一时期群星灿烂，流派纷呈。维也纳浓郁的文化氛围为年轻人文学才华的发挥提供了非常适宜的土壤。中学生们对正在兴起的势不可当的现代主义潮流如痴如狂，里尔克 23 岁就有了很高的文学声誉和许多狂热的追随者，特别是文学"神童"霍夫曼斯塔尔这位不同凡

响的人物对年轻的茨威格起了强烈的冲击作用。这一切决定了茨威格一生的道路。他以霍夫曼斯塔尔为榜样,发愤努力,刻苦读书和创作。十六七岁的茨威格,不仅知道波德莱尔和惠特曼的每一首诗,而且还能背诵重要的名篇。茨威格是位很有天赋的作家,他的文学活动始于中学时代,从 16 岁(1897 年)起就开始在报刊上发表诗歌和小说,早年创作以诗歌为主。像这样文学上的早熟,不仅在马克西米连中学茨威格的班上是这样,在当时维也纳的其他中学里也存在着类似的现象。处于青春期的年轻人心里总有一种诗兴或写作冲动,这种在心灵中泛起的涟漪碰到有利的环境,就产生出了一批文学"神童"。茨威格于 1900 年进入维也纳大学学习哲学、德语文学和法语文学,并将已经发表的诗选编成册,翌年便以《银弦集》(Silberne Saiten,1901)的书名出版,随后又出版了诗集《昔日的花环》(Die fröhen Kränze,1906),还翻译出版了法国诗人波德莱尔和比利时诗人维尔哈仑等作家的作品。作为诗人,茨威格基本上属于印象派之列,同时带有病态和颓废主义情调。他的诗轻柔飘逸,缠绵悱恻,蒙着一层淡淡的哀愁,诗的语言优美,音乐性强。茨威格是位创作态度非常严肃、对自己的作品十分苛求的作家。《银弦集》虽然曾受到利里恩克龙、戴默尔和里尔克的赞扬,但是茨威格在晚年对自己的处女作《银弦集》很不满意,没有再版,其中的诗一首也没有选入自己的《诗集》(Die gesammelten Gedichte,1924)。他认为这部处女作里的作品还不成熟,那些诗句不是出于他自己的亲身体验,而是"一些不确定的预感和无意识的模仿",表达的只是一种"语言上的激情"。确实,他这一时期的作品,在当时流行的印象主义、象征主义和新浪漫主义等文学的熏陶下,过多地着意于形式的雕琢,有明显的唯美主义倾向,也流露出"世纪末"的感伤情调。

阿尔方斯·佩措尔德(Alfons Petzold,1882—1923)

佩措尔德出身于奥地利工人家庭,是最早的德语工人诗人。由于家境贫困,他小小年纪就不得不打工挣钱,15 岁就当了建筑辅助工,干着繁重的体力劳动,后来还干过多种其他的体力活。他经受不住繁重而紧张的体力劳动,得了肺结核,1908 年身体就残废了。1902 年开始写诗,在极其艰难的境况下还一直坚持不懈,发表了《勇往直前》(Trotz alledem, 1910)、《蹊跷的音乐》(Seltsame Musik,1911)和《永恒和瞬间》(Das

Ewige und die Stunde,1912)等早期诗集。在这些作品中,诗人通过自己的亲身经历,表现处于这个君主国最底层的工人阶级的贫困生活,以及他们对未来生活的希望。后期他还创作了《战争》(Krieg,1914)、《人民,我的人民》(Volk, mein Volk,1915)、《钢铁的嘶鸣》(Der stählerne Schrei, 1916)、《心灵的曙光》(Dämmerung der Herzen, 1917)、《沉思》(Einkehr, 1920)、《朝圣者》(Der Pilgrim, 1922)、《云中的面孔》(Gesicht in den Wolken, 1923)和《亡灵舞》(Totentanz, 1923)等。佩措尔德的诗,形式上学习了海涅、弗赖利格拉特和里尔克,对工人诗人的影响很大。除此之外,佩措尔德还著有杂文以及长篇小说《大地》(Erde,1913)、《火红的道路》(Der feurige Weg, 1918)等。将近40岁的时候,佩措尔德写了一部自传《严酷的生活》(Das rauhe Leben,1920),记述了自己的成长道路,以及他所遭受的贫困、折磨、饥饿、屈辱和虐待。1914年,佩措尔德获鲍恩费尔德奖(Bauern feld-preis),从1917年起享受维也纳市的荣誉金。

三 施皮特勒及其他瑞士诗人

卡尔·施皮特勒(Carl Spitteler,1845—1924)

19世纪末20世纪初,瑞士德语作家施皮特勒脱颖而出,他以神话史诗《奥林匹斯的春天》(Olympischer Fröhling,第一稿1900—1905,第二稿1910)为这一时期光灿夺目的德语文坛又增添了一颗璀璨的明星。施皮特勒出生于瑞士巴塞尔近郊利斯塔尔镇(Liestal bei Basel),1863年进入巴塞尔大学学习法律,1865年至1870年先后在苏黎世(Zörich)、海德堡和巴塞尔改学神学。大学毕业后,在格劳宾登(Graubönden)当牧师,旋即到俄国彼得堡和芬兰当了八年家庭教师(1871—1879)。在此期间,他花费七年时间创作了第一部大型作品——神话史诗《普鲁米修斯和埃庇米修斯》(Prometheus und Epimetheus,1881)。在这部充满激情、自由押韵的散文史诗中,诗人通过对普鲁米修斯及其兄弟埃庇米修斯为争夺人世间统治权斗争的描写,力图将古希腊神话和《圣经》故事融合在一起,创造一个哲学和宇宙的神话。返回瑞士后,他在伯尔尼女子学校任教,并于1881年以卡尔·费利克斯·坦德姆(Carl Felix Tandem)的笔名自费出版《普鲁米修斯和埃庇米修斯》。然而,作品出版后无人问津,毫无反响。为了生计,1881年至1885年他在诺伊韦菲勒(Neuveville)的公立

学校谋得一个教职。1886年在巴塞尔的一家地方报纸、1890年至1892年在《新苏黎世报》(Neue Zörcher Zeitung)副刊担任编辑。1892年迁居卢塞恩(Luzern)，专心创作。在《普鲁米修斯和埃庇米修斯》之后，他又出版了有自然主义倾向的长篇小说《康拉德少尉》(Conrad der Leutnant, 1898)、心理小说《蜡像》(Imago,1906)，以及诗集《蝴蝶》(Schmetterlinge, 1889)、《叙事谣曲》(Balladen, 1896)、《大钟歌》(Glockenlieder,1906) 等作品。然而，这些作品依然没有引起人们的注意。直到1910年神话史诗《奥林匹斯的春天》的改定稿发表后，施皮特勒才逐渐为读者所知，而且使他从瑞士走向世界。1919年诗人因这部神话史诗而获得诺贝尔文学奖，翌年又被授予瑞士席勒基金会大奖(Groβer Preis der Schweizerischen Schillerstiftung)。

《奥林匹斯的春天》是用六步抑扬格体写成的规模宏大的神话史诗。作品以希腊神话、《圣经》故事和民间传说为素材，通过奥林匹斯众神的生活和争斗，反映作者所生活的时代及其矛盾，鞭笞极权统治。诗人通过对一个理想国的描写来再现人世间希望和失望、自由与强制、崇高与卑鄙、和平与争斗的矛盾和对立，展示人们各不相同的命运。诗人在作品中对人类社会的种种丑恶行径作了淋漓尽致的描绘：

> 人有虔诚的眼睛、高高的额头，
> 分裂的灵魂和双重大脑。
> 他会坚持一个原则或立场
> 并根据需要转变自己的信念。

我们都熟悉豪夫(Wilhelm Hauff, 1802—1827)写的题为《年轻的英国人》(Der junge Engländer)的童话：小镇上的市民把一只穿着红燕尾服和绿裤子的猩猩当做“年轻的英国人”，纷纷模仿它古怪的行为动作，作家以此来讽刺市民的愚昧无知和装模作样。在《奥林匹斯的春天》中，人类也同样丑陋，他们习惯于对上阿谀奉承，对下颐指气使，他们只认衣装不认人，竟把一只头戴宙斯王冠、身披紫袍、手握权杖的猴子当成了宙斯，对他顶礼膜拜，而人间的统治者则把不承认猴子是宙斯的人统统处以极刑，将讲真话的宙斯打入监狱。宙斯大怒之下，决心毁灭人类，让

狗来主宰地球。命运女神高尔戈(Gorgo)阻止了这个复仇计划，宙斯便派赫拉克勒斯(Herakles)到人间去维护真理，做人类的朋友，真诚地帮助他们，把人世间治理好。史诗结束时赫拉克勒斯宣告：

直到最后一口气，"勇气"都是我的箴言！
我的心名叫"然而"！

这里有两点值得我们注意。第一，诗人反对专制统治的态度虽然十分明确，可是手段却是非暴力的。他深信，正义必将战胜邪恶，他呼吁人与人之间多一份爱心和宽容。这一思想与作家在现实生活中的主张是一致的。第一次世界大战爆发后，施皮特勒在1914年12月14日题为《我们瑞士的立场》(Unser Schweizer Standpunkt)的演讲中呼吁瑞士不同语言地区的居民团结起来，严守中立，各国人们永远和平相处。第二，赫拉克勒斯虽然走上了去执行他的使命之路，但是人们并不相信他能完成他的使命。赫拉克勒斯的箴言看似突破了施皮特勒的悲观主义，但是施皮特勒的研究者指出，由赫拉克勒斯宣告的英雄主义的"然而"哲学(Philosophie des Dennoch)是一种幻想的宇宙进化论，也带有叔本华悲观主义的印记。在这部史诗中，超越一切之上的是命运，它既主宰着众神的世界，也主宰着凡人的世界，任你怎么努力和与之抗争也是枉然，这就流露出作家的宿命论思想。叔本华悲观主义对作家的影响在史诗中也随处可见，如作家对科学技术的发展表示怀疑和忧虑，认为它将破坏世界和平。作者晚年致力于对第一部作品《普鲁米修斯和埃庇米修斯》的改写，1924年易名为《受难的普鲁米修斯》(Prometheus der Dulder)的改写本出版两星期后，诗人即离开了人世。

其他瑞士诗人

在自然主义文学之后，现代派文学思潮和流派于19世纪90年代已经在德国和奥地利蓬勃兴起，而在瑞士，直到世纪末还只有罗伯特·瓦尔泽(Robert Walser)等少数作家开始向现代主义过渡，进入20世纪，又经过几年的孕育，瑞士才开始进入现代派文学的新阶段。世纪交替时期，瑞士德语文学的主流是乡土文学。瑞士的乡土文学赞美大自然和未遭破坏的原生态环境，描写纯朴的乡村民风和和谐的人际关系，颂扬诚

实的劳动和其乐融融的乡村生活。这样虽然回避了这个国家工业化进程中所带来的一些问题，但瑞士乡土文学又有别于德国的乡土文学，它没有沙文主义和排犹主义的倾向，更没有往“血统与土地”文学的方向发展。许多瑞士诗人都是农民的儿子或者至少是农民的孙子，所以他们对所歌颂和描写的农业和乡村都是比较了解的。

瑞士乡土诗人阿尔弗雷德·胡根贝格 (Alfred Huggenberger,1867—1960)是农民的儿子，他自己也是一直生活在乡村的农民，他的许多诗歌和小说就是在犁耙后面构思的，风格朴素。世纪更迭时期他发表了处女作《歌曲和民谣》(Lieder und Balladen,1896)，但其中还有些模仿的痕迹。1908 年发表的诗集《在犁后》(Hinterm Pflug,1908)反映瑞士农村风貌和农民生活，带有浓厚的乡土气息，这部诗集显示了诗人完全真实、纯朴的独创风格。此后他还出版了诗集《为丰收而感恩》(Erntedank, 1939)、《黄昏漫步》(Abendwandlung，1946)等，以及用方言创作的诗集。胡根贝格的小说也都是反映农民生活和乡村风貌的，如短篇小说集《小人物》(Von den kleinen Leuten,1910)，长篇小说《施泰格的农民》(Die Bauern von Steig,1913)、《西本纳克村的女人》(Die Frauen von Siebenacker,1925)和《命运攸关的草场》(Die Schicksalswiese,1937)等。

雅各布·克里斯托夫·黑尔(Jakob Christoph Heer,1859—1925)是瑞士乡土诗人和小说家，他的文学生涯是以写游记开始的。在诗歌创作方面，他著有方言诗集《故乡的花》(Blumen aus der Heimat,1890),随后发表了用书面德语创作的《诗集》(Gedichte,1913),抒发对故乡的爱恋和对瑞士乡村中风土民情的赞颂，但他的主要成就是小说创作，代表作是两部长篇小说《圣水旁》(An heiligen Wassern,1898)和《伯尔尼纳群峰之王》(Der König der Bernina,1900)，以及自传《约格里》(Joggeli,1902)。

瑞士乡土诗人弗里多林·霍费尔(Fridolin Hofer, 1861—1940)的诗歌主要表现大自然和故乡给予他的欢乐，以及抒发对母亲和上帝的爱，如诗集《在田野和雪峰的光耀下》(Im Feld- und Firnelicht,1914)中的诗作色彩斑斓，音调柔和。与霍费尔不同，毛鲁斯·卡诺特 (Maurus Carnot, 1865—1935)在他的《诗集》(Gedichte,1914)中歌颂的主要是父亲，除了诗歌，他还写了不少小说和剧本。

四　斯特凡·格奥尔格和格奥尔格派

斯特凡·格奥尔格(Stefan George,1868—1933)是德国象征主义的主要代表,与里尔克、霍夫曼斯塔尔一起被誉为19世纪和20世纪之交闪耀在德语诗坛上的三颗璀璨的明星。格奥尔格的早期作品就表明他已经掌握了象征主义理论,这一时期所有重要诗人几乎全都受过他的影响,他为19世纪末德国诗歌的复兴起了积极作用。格奥尔格出生于宾根(Bingen)的毕德斯海姆(Bödesheim),父亲种植葡萄园,并开酒店。1882年,格奥尔格开始在达姆施塔特(Darmstadt)文科中学学习,1888年毕业后就到英国的伦敦、瑞士的蒙特勒(Montreux)、意大利的都灵(Turin)、法国的巴黎和西班牙的马德里和托莱多(Toledo)等地去旅游。在巴黎,他同以马拉梅为首的法国象征派交往,这使他后来的艺术见解受到决定性的影响。1889年他在柏林上大学,学习法国文学、哲学和艺术史,1891年他中断大学的学业,又去了哥本哈根、巴黎、慕尼黑、维罗纳(Verona)、威尼斯和维也纳等地。在维也纳他结识了霍夫曼斯塔尔,两人曾建立深厚、但却是短暂的友谊。格奥尔格竭力争取霍夫曼斯塔尔加入自己的圈子,终因两人性格差异太大,经过短时间的合作,霍夫曼斯塔尔就与他分道扬镳。格奥尔格这一时期创作的诗歌,题材都与他在上述逗留的地方有关。1892年,诗人同他于1889年在柏林结识的卡尔·奥古斯特·克莱因(Carl August Klein)共同创办名为《艺术之页》(Blätter für die Kunst,1892—1919)的刊物。该刊的宗旨是反对当时还在盛行的自然主义,使正在衰落的德国文学语言恢复生命,他在创刊词中提出了"为艺术而艺术"的唯美主义美学纲领,追求思想和结构在形式上的严格统一。此外,《艺术之页》和格奥尔格的作品(从1897年起的一段时间里)还带有青春风格的一些特点,其美术设计就是出于著名的青春风格画家梅尔希奥·莱希特之手,格奥尔格的诗集《生活的花毯以及梦境与死亡之歌》(Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod,1899)的美术设计则是青春风格的艺术精品。1893年诗人在慕尼黑与路德维希·克拉格斯、卡尔·沃尔夫斯克尔和阿尔弗雷德·舒勒等当年在慕尼黑建立的文学团体宇宙社(后因克拉格斯和沃尔夫斯克尔关系破裂而解体)建立了联系,此后他还多次去慕尼黑。1899年,格奥尔格结识著名作家和文学史家弗里德里希·贡多尔夫(Friedrich Gundolf),成为贡多尔夫的良师益

友，并一直视他为自己最亲信的人。

在诗歌创作上，格奥尔格追求冷峻的思想内容，严谨的形式和华丽的辞藻，诗中不时流露出梦幻的图像和颓废的情绪。他认为，新的艺术应该摆脱平凡的、理性的现实，创造只有少数精英才能够欣赏的诗意的现实。对于新艺术，他要求"不是虚构故事，而是再现情绪；不是观察，而是描述；不是消遣，而是印象"。他还认为，决定诗歌价值的不是思想，而是形式；诗不是思想的再现，而是情绪的再现。在他看来，绘画讲究的是布局、线条和色彩，而诗歌重要的是选材、尺度和音调。因此，他的作品拒绝反映社会生活，一味追求完美的形式和优雅的语言。他将德国语言提升到一个新的高度，深深打动了读者的心。对于格奥尔格的作品，文学家路德维希·马库塞(Ludwig Marcuse)做了这样的评价："格奥尔格创作的诗歌也许是自歌德以来最优美的。他过的生活也许是自尼采以来最纯粹的。"格奥尔格深受尼采思想的影响，性格孤傲，鄙视大众，认为只有少数精英才能进入纯艺术的圣殿。为了反对艺术作品商品化，他的早期诗集都是自己私人印制的，数量都限制在一二百册之内，分送友人。他从不考虑自己的作品能不能获得物质利益，目的是通过《艺术之页》和自己的作品贯彻和实践自己的美学主张。《艺术之页》不定期出版，它不是一本面向大众的刊物，起先只在他的"弟子"中分发，1899 年从已出版的刊物中精选的一本《〈艺术之页〉:1892—1898 年集萃》(Blätter für die Kunst. Eine Auslese aus den Jahren 1892—1898)才公开发行。此后又出版了两册《集萃》(1904、1909 年)。《艺术之页》于 1919 年停刊，共出版 12 期。和尼采一样，格奥尔格也要对一切价值进行重估，对传统和自然主义反其道而行之。他的诗形式上也是反传统的：他无视名词的第一个字母都要大写的德语书写规范，而用小写；用句号代替逗号，并将句号置于最后一字的上角。其结果必将影响阅读速度，而这恰恰是诗人想要达到的，他认为文字本身也是艺术工具，可以引起读者更多的感情。格奥尔格开始诗歌创作之时，自然主义的势头还很强劲，诗人深知，他的诗对那些读惯了自然主义作品的读者影响力不会很大，但是他胸怀抱负，要顽强地向这股潮流挑战。在《颂歌》(Hymnen，1890)的第一首诗里，他将自己的作品比做"芦苇"，要抵挡汹涌而来的自然主义的"河水"。另一方面，诗人的这种激进的创作姿态也反映了他深奥莫测

的性格。

格奥尔格的唯美主义美学主张和体现他美学主张的诗歌，加上他无与伦比的人格魅力以及他表里一致的为人，使他赢得了崇高的声望和许多年轻人的仰慕和崇拜。19世纪90年代初以《艺术之页》为中心，在他周围陆续聚集了一批与他思想一致、志趣相投、拥护他的主张、尊他为导师的文艺家和学者，形成了一个以他为首领的文学团体——格奥尔格派(George-Kreis)。这个小团体始终处在变化、扩大和调整之中，其成员出出进进，并非一成不变，常常有的参加一段时间之后就离开了：霍夫曼斯塔尔、道滕代和恩斯特·哈尔特没过多久就脱离了格奥尔格；另一些人则又加入到这个团体里来。据有关资料统计，前后参加过格奥尔格派的或与该派关系密切的人士达110多位，其中贡多尔夫和沃尔夫斯克尔以及作家和翻译家弗里德里希·沃尔特斯(Friedrich Wolters)是该派的核心，其他比较坚定的成员有作家、翻译家亨利·冯·海泽勒(Henry von Heiseler)，社会学家和哲学家格奥尔格·西梅尔(Georg Simmel)，作家、外交家利奥波德·冯·安德里安-韦尔堡，作家恩斯特·贝特拉姆(Ernst Bertram)、罗伯特·伯林格(Robert Boehringer)、卡尔·古斯塔夫·福尔默勒 (Karl Gustav Vollmöller)、保尔·格拉尔迪(Paul Gerardy)、克莱因、克拉格斯、舒勒，美术家赖因霍尔德·莱普修斯(Reinhold Lepsius)、梅尔希奥·莱希特、路德维希·托尔梅伦(Ludwig Thormählen)，历史学家恩斯特·坎托罗维奇(Ernst Kantorowicz)、埃里希·冯·卡勒 (Erich von Kaler)，哲学家和精神病医生库尔特·希尔德布兰特(Kurt Hildebrandt)，经济学家埃德加·扎林(Edgar Salin)，文学理论家马克斯·科默雷尔(Max Kommerell)，法学家恩斯特·莫维茨(Ernst Morwitz)等。格奥尔格的思想作风和生活方式在这些年轻的门徒身上留下了深刻的印记，他要将他们造就成一批精英，使他们超越虚伪的道德，走出强调得过分的理性力量的束缚，摆脱家庭生活和物质利益，以致他的门徒处处觉得自己同周围传统的资产阶级环境格格不入。因此，人们不仅从这些年轻人的举止、服饰、字迹，而且从他们与导师明显相似的外表，就可以判断出他们是格奥尔格的弟子。第一次世界大战以后，格奥尔格的追随者担负着公众生活以及许多大学的重要职务，在青年中有着相当广泛的影响。格奥尔格有那么多信徒和追随者，除了他引人入胜的杰出诗

歌外，这位性格内向的诗人一定还具有很大的人格魅力。另外，格奥尔格很看重圈内的这帮朋友，十分珍视同他们的友谊，这一点恐怕也是在他与他的门生之间起着维系作用的原因之一。格奥尔格从不看重金钱，摆脱物质利益。他常常居无定所，不是在旅行，就是在朋友那里，在他宾根的家里和在慕尼黑沃尔夫斯克尔的家里都给他留了房间，他任何时候都可以去住。格奥尔格的诗集大多带有题词，如《朝圣》就是献给霍夫曼斯塔尔的。格奥尔格派的成员主要是青年男性，有研究者认为，格奥尔格派成员间的情谊带有某种同性恋性质。

从上面列举的名单中我们不难看出，格奥尔格派中几乎没有一流诗人和作家，而知名人文学者却很多。这个看来有点奇特的现象其实并不难理解。因为大诗人和大作家谁也不愿臣服于他，奉他为领袖，而其他学者则是出于敬仰其思想理论和人格精神、崇拜其诗歌而忠实地追随他，格奥尔格也不视他们为竞争对手，而是将他们看做其荣誉的播扬者。正因为有众多学者参加，所以格奥尔格派的名声远播，对德国人文科学的影响很大。格奥尔格自己很少公开露面，也不追求盛名。关于格奥尔格派，贡多尔夫在其《斯特凡·格奥尔格》(Stefan George,1920)一书中做了这样的记述："格奥尔格派既非订有规章并经常聚会的秘密会社，又非设有稀奇古怪的礼俗和信条的邪教，亦非一个文学朋党（《艺术之页》的同仁本身还不是该派成员的标志)，它是一小部分思想行为坚定的人出于对一位伟大人物的崇敬而结合在一起的，并致力于通过他们的日常生活或他们的社会成果，以朴素、实际和严肃的方式弘扬由他所体现的(不是强迫的)他们的思想。外面对该派的一切流言飞语均是笨蛋、说瞎话不怕掉牙的人、说谎者或诽谤者的胡扯。"格奥尔格的追随者不仅敬仰他、崇拜他，甚至还把他当做"预言者"和"先知"。格奥尔格和格奥尔格派一直致力于通过他们的创作，使德国的精神和艺术得到振兴。贡多尔夫和沃尔特斯于1910—1912年主编的《精神运动年鉴》(Jahrbuch für geistige Bewegung)体现了格奥尔格开展"精神运动"的想法：以期通过这个运动在德国进行"精神革新"，摆脱日常生活的理性现实，建立一个纯粹的艺术世界。

格奥尔格的诗歌一方面深受法国象征派诗人的影响(尤其在他开始创作的头十年)，他自己也以翻译马拉美、波德莱尔和兰波的诗歌而闻

名。另一方面他又继承了歌德、荷尔德林(Frierich Hölderlin)和尼采的德国诗歌传统。格奥尔格的作品以精湛的技巧和完美的形式体现他的唯美主义美学纲领。《颂歌》、《朝圣》(Pilgerfahrten,1891)和《阿尔嘎巴尔》(Algabal,1892)是格奥尔格创作初期的三本诗集,1899年诗人又将其汇编成一本。在《颂歌》中,诗人抒发了他自1888年以来的生活感受,诗的对象就是诗人自己,表达的是他的艺术感悟,以及他在世界上的任务和地位。1891年格奥尔格中断大学学业,到慕尼黑、柏林等许多德国城市和其他欧洲国家游历。他很少在一个地方待上几个月,通常是住在朋友家里,在《朝圣》中他将自己的这段漂泊不定的漫游生活加以诗化。这两部诗集都反映了格奥尔格诗人的理想同日常生活中的卑贱之间的冲突,表达了诗人对现实的厌恶,所以,他在1892年写于巴黎的《阿尔嘎巴尔》中时间地点就远离了当时的现实,描写的是一位生活在宁静环境中的古代罗马皇帝。

组诗《牧歌与赞歌·传说与歌唱·空中花园》(Die Bücher der Hirten -und Preisgedichte,der Sagen und Sänge, und der Hängenden Gärten,1895)、诗集《心灵之年》(Das Jahr der Seele,1897)和《生活的花毯以及梦境与死亡之歌》也都是格奥尔格的早期作品。

《牧歌与赞歌·传说与歌唱·空中花园》包括三部组诗,诗人以古希腊、中世纪和东方为背景,描写了幻想中古代和东方美妙的艺术世界。花园和东方是1900年左右常见的母题,也是“为艺术而艺术”作品的中心主题。1908—1909年,勋伯格曾选取《空中花园》中间部分的15首诗为之谱曲。巴比伦亚述王后萨姆-拉玛特 (Sammu-ramat, 希腊语为Semiramis)的“空中花园”是一系列分层设园的平台,为世界七大奇观之一。这15首诗自成一体,反映了诗人自己的一段刻骨铭心的爱情经历:19世纪90年代初格奥尔格结识了年轻姑娘伊达·科布伦茨,并被她的美貌和对艺术细腻的感受力深深吸引,1894年两人坠入爱河。格奥尔格曾为她写过很多诗,《空中花园》和《心灵之年》中的一些诗是这段爱情关系的见证。1895年,伊达与诗人戴默尔结识,两人产生了闪电般的爱情。同年,伊达同奥尔巴赫(Friedrich Auerbach)公使结婚。此后,她除了继续和戴默尔一起沐浴于爱河外,仍同格奥尔格维持着藕断丝连的关系,直到1896年。勋伯格谱曲的15首诗写于1894年夏天和秋天——诗人

热烈追求伊达的时刻。《空中花园》中的诗清楚地反映了两人关系的发展:从美好的希望到苦涩的失望。1894 年夏天写出的那些诗里,对爱情充满乐观和希望,伊达就等同于空中花园里的萨穆-拉玛特,诗人曾将这些诗朗诵给伊达听,可是并未能从姑娘那里获得他所希望的回应。随后,从伊达的态度和反应中诗人逐渐意识到,他与伊达的关系是没有出路,也不会结出果实的,所以秋季为伊达所写的诗调子就变得比较现实了。

《心灵之年》是诗人早期创作中最重要的诗集,其中的诗作大多写于 1894—1896 年, 有几首是 1891—1893 年之作。诗集由三个部分组成:《心灵之年》、《标题和献词》(Überschriften und Widmungen)和《忧伤的舞蹈》(Traurige Tänze)。其中《心灵之年》这部分是诗集的主体,它又分为《收获之后》(Nach der Lese)、《雪中朝圣》(Waller im Schnee) 和《夏之胜利》(Sieg des Sommers)三篇。从这三篇的标题就可看出,诗人从秋天开始,再写冬天和夏天。这一时序一反人们通常对于四季的划分,而且中间越过了春天。没写春天,恐非是诗人轻率的忽略,而是因为歌咏春天的人太多了,诗人不屑再去凑热闹。诗人从开始就追求的诗歌的明晰、严谨、简洁和朴素,以及循环式的顺序在这部组诗中在很大程度上得到了实现。诗人早期诗歌中那种凝重的庄严和严格的音调不那么明显,诗中自然景色和心灵的情绪相互呼应,显得很有活力。抒情主人公"我"从上一部诗集《牧歌与赞歌·传说与歌唱·空中花园》中遥远的时空背景回到了自己的心灵深处,在大自然季节循环更迭中体验着痛苦、希望和悲伤的滋味。诗中"我"与大自然的遭遇并非是体验性的,它并未与大自然融为一体,大自然主要是作为背景,在心灵同自己对话时,以及在"我"与"你"相遇时起一个象征性的对话者的作用,制造并反映诗人的情绪。所以,《心灵之年》远非传统的自然诗。自然诗在诗人笔下被改造了,在这部作品中,诗人只是在色彩和音调上勾勒出大自然的轮廓,它并不带有明确的个人特点。另外,传统的自然诗中,"自然"是绝对的"大自然",而这部诗集中的大自然往往是以被驯服的、人工构建和雕琢的景观形态呈现出来的:有树篱、池塘和长椅的公园,有花坛和栅栏的花园,有舟船行驶的河流和小径纵横的河岸。诗人以哀歌的声调制造的公园景观只是一个载体,借以表达抒情主人公"我"的心境和诗人的美学意向。诗

集里那首著名的开卷诗典型地反映了这一基本特点：

> 来吧，到这个说是冷清的公园，
> 看呀：微笑的海岸在远处闪光，
> 纯洁的白云里竟现出一片蓝天，
> 池塘和小径显得多么绚丽秀艳。

诗中的“你”并没有出场，实际上就等同于“我”，是诗人同自己心灵的对话。格奥尔格在1899年写的《前言》中也说：“像在这本书里那样，‘我’和‘你’是同一个心灵，这是非常少见的。”主人公满怀希望地在秋天开始了心灵漫步，眼看着日益凋零的景象，他内心的忧郁也日益加重。这种忧郁的心情在《雪中朝圣》篇中表现得最为严重，到《夏之胜利》篇中才有了转折，诗人关于艺术将获得辉煌的再生的预言看来得到了证实。诗集中的一部分诗是写给伊达的。虽然1895年她父亲将她嫁给了化学家弗里德里希·奥尔巴赫公使，格奥尔格仍将《心灵之年》的誊清稿送给她。可是不久以后，伊达同诗人戴默尔热恋，随后同居并结婚，格奥尔格同她的关系遂告破裂。伊达是格奥尔格一生中爱过的惟一女人，同她关系的破裂使他受到沉重的打击。他从伊达那里重新要回《心灵之年》的手稿，并将它付之一炬。勋伯格曾将《雪中朝圣》中的两首诗谱成歌曲。

《标题和献词》这个部分没有《心灵之年》那么完整，其内容主要是格奥尔格的内省，也有一些诗是关于他这一派的成员的。值得注意的是，格奥尔格第一次以“先知”身份出现，在以后的作品中他又对“先知”的资格作了具体阐述。诗集的结束部分《忧伤的舞蹈》中形式严谨的组诗表达的是“人世的悲哀”。总的来说，《心灵之年》这部诗集是格奥尔格在象征主义和唯美主义阶段创作的最高峰。青年里尔克在慕尼黑听了诗人自己朗诵的《心灵之年》，就被那“号令式的诗句所征服”。

在《生活的花毯以及梦境与死亡之歌》中，诗人描述了自己的战斗历程和过去的峥嵘岁月，以优美的印象主义的语言编织了一块生活的花毯。

进入20世纪后至第一次世界大战前，格奥尔格创作了《第七环》

(Der siebte Ring,1907)和《联盟之星》(Der Stern des Bundes,1914)等诗集。

组诗《第七环》收入了诗人自1899年以来的诗,是格奥尔格篇幅最大的诗歌作品。组诗的题目具有多方面的含义,如诗集是1907年出版的,"第七"又是《创世记》中的第七个创世日,亦即安息(休息)日。另外,这部作品分为七组,每一组里诗的总数皆为七的倍数(如14、21首等)。在序诗《时代的诗》(Zeitgedichte)中,格奥尔格将但丁(Dante)、歌德和尼采等诗人作为他的榜样,表示要传承伟大诗人的传统,通过对他们的评论,揭示了诗人的职责,阐明了诗人的时代使命。这一指导性、方向性的观点决定了格奥尔格整个后期作品的基调和内容。随着《第七环》的出版,格奥尔格的诗歌见解、诗歌风格(这在《生活的花毯以及梦境与死亡之歌》中就开始了)以及他的生活都起了变化。他认为决定诗歌价值的不再是"形式",而是形而上的内涵,而内涵则取决于"体验"(Erlebnis),而非取决于逻辑。他以前的创作追求的是唯美主义,现在则认为诗歌也负有教育和预言的使命。但是,诗人的这一认识还没有贯穿在这部诗集的所有诗歌中,慕尼黑宇宙社那些宗教神秘主义思想还占有相当比重,如诗集中的第四组《马克西敏》(Maximin)。1902年格奥尔格在慕尼黑认识了15岁的中学生马克西米利安·克龙贝格尔(Maximilian Kronberger)。马克西敏是诗人对他的爱称,两年后这位少年去世时仅16岁。对格奥尔格来说,马克西敏就像是一个梦境,他的夭折使诗人感到惋惜和震惊,并由此在他心里产生了"马克西敏崇拜"(Maximin-Kult)。格奥尔格比马克西米利安大20岁,居然将这少年加以神化,从今天的眼光来看,这是诗人生活中难以理解的一章。《马克西敏》这一组诗是《第七环》的中心,也是诗人"马克西敏崇拜"的见证。格奥尔格在诗里庄严地赞颂这位少年是上帝的化身。诗人把纪念他的诗安排在诗集的第四组,寓意这位少年是1904年去世的。1907年诗人以《纪念马克西敏》(Maximin. Ein Gedenkbuch)为书名,为这位少年的诗印制了200册,他自己以及他圈内的几位诗人还写了纪念诗作为前言。格奥尔格派原本是以美学变革为宗旨的,现在染上了神秘主义的宗教"联盟"的色彩。在《第七环》中读者还会注意到,诗人以前的诗里常常有很多形式上的称呼,但并无实指,指的往往就是主人公"我",而在这部组诗里则出现了真正的对话——

同上帝的对话。

格奥尔格的作品一贯追求内容和形式的严格统一，这在诗集《联盟之星》中达到了最完美的表现。组诗分为三部，每部30首，加上开篇的9首(每首14行)和结尾的一首合唱曲，共100首。开篇歌咏的是诗人在组诗《第七环》中自己臆造的上帝(马克西敏)，第一部是时代诗，第二部谈“我”与上帝的关系，第三部是对“联盟”(指格奥尔格派)的告诫。《联盟之星》中的诗采用格言式的语言，精练而流畅，诗人还十分注重诗中句子的安排和搭配，格调高雅、庄严。诗集中主要是无韵诗，只有开篇的最后一首、每一部的第十首和结尾诗的最后四行押韵。

对于第一次世界大战期间德国的狂热，格奥尔格很不以为然。他在《战争》(Der Krieg，1917)这首诗中认为，大众文化导致文化堕落，这次战争就是文化堕落在劫难逃的信号。对于魏玛共和国，他也与之保持疏远的距离。1927年美因河畔的法兰克福市设立歌德奖(Goethe-Preis)，并决定将首届歌德奖授予格奥尔格。诗人先是拒绝，在有关方面的一再敦促下，盛情难却，才同意在不搞公开授奖仪式的条件下接受此奖项。

第一次世界大战以后格奥尔格创作的诗不多。《新帝国》(Das Neue Reich,1928)是他的最后一本诗集，收了他1913年以后所写的诗，还加进了若干此前(1908年起)写的、未收进《联盟之星》的诗作。诗集的主体部分是时代诗：那些在第一次世界大战动乱时期写的诗。这些诗不啻是战争的预言，对未来世界大战的可怕惨剧做出了预警，并预言了法西斯政权的垮台。这时诗人的创作已经带有了表现主义的特征。诗集中也包含几首超越时代题材的颂歌和一些没有时间限定的“歌”，其主题、形象和语言都很简单，犹如民歌。

格奥尔格同纳粹的关系一直是人们关注和争论的问题。由于继尼采之后，格奥尔格也致力于创造一种“新人”——一代精英，以克服欧洲的文化危机。他是使尼采学说在战后得以继续保持其蓬勃活力的文化界的重要知名人士。尼采既破坏偶像，又崇拜伟人，提出了“超人”理论；格奥尔格则把亚历山大大帝、弗里德里希二世、拿破仑、但丁、莎士比亚、歌德等欧洲的伟大英雄和诗人作为仿效的榜样，他不但鼓吹，而且亲自培养精英，这就在尼采理论和人民生活之间架起了一座桥梁。纳粹歪曲格奥尔格关于英雄和精英的思想，并利用它来宣传纳粹理论。格奥

尔格的诗集《新帝国》中也有一些模棱两可的话语,如预言一个惨无人道和仇视精神的专制统治时代必将产生,描写生活中的残暴和非理性力量等,这就使得第三帝国得以违背诗人自己的意愿,将他捧为纳粹的思想先驱,《新帝国》也被认为是献给第三帝国的。在一段时间里,诗人常常受到人们的误解,有人认为他的思想反映了纳粹主义,在为法西斯效力。其实,诗人对纳粹所持的强烈的反对态度是非常明确的。鉴于格奥尔格的影响和声望,纳粹为了自己的目的,早在1928年就想拉拢诗人。可是格奥尔格将他的"新帝国"仅仅看做是一个精神帝国,一个只有少数精英才能到达的艺术和美的帝国。1933年纳粹上台后,戈培尔请诗人出任普鲁士艺术科学院 (Preuβische Akademie der Könste) 文学院院长,但诗人不与纳粹同流合污,坚决加以拒绝。由此不难看出诗人对纳粹和第三帝国的厌恶和反对。诗人眼看着他的犹太朋友们遭受苦难,心里非常愤怒。他与纳粹政权的关系也越来越紧张。1933年是诗人65岁诞辰,为了躲开官方为他准备的庆典,他毅然离开德国到了瑞士的洛迦诺(Locarno),同年12月4日在洛迦诺近郊米努西奥(Minusio)去世。为诗人守灵的人当中有克劳斯·冯·施陶芬贝格 (Claus Schenk von Stauffenberg)。这位格奥尔格的忠实弟子,十年后(1944年7月20日)因行刺希特勒而载入德国史册。他的这一壮举与其导师格奥尔格的精神影响不无关系。20世纪50年代以后,人们开始重新认识格奥尔格,对他做出了实事求是的公正评价,诗人的作品才为广大读者所接受。

五 赖纳·马利亚·里尔克

奥地利诗人赖纳·马利亚·里尔克(Rainer Maria Rilke,1875—1926)是现代派文学的奠基人之一,他不仅对20世纪德语文学,也对世界文学做出了重要贡献。里尔克性格敏感、孤独、忧郁,这和他在儿童少年时期的生活不无关系。他出生在奥匈帝国统治下的布拉格,德语是他的母语。父亲曾当过军官,想在军事方面干一番事业,但成就不大,后来当了铁路职员。母亲出身于上层社会家庭,小有才气,但追求享受,醉心于交际。夫妻两人结婚不到11年,1884年就离异了,这时里尔克才9岁。随母亲生活的里尔克,通常都是由一个没有文化的女佣来照料。上了几年学之后,1886年他就被送到军事学校。在少年时期,里尔克既得不到父

亲的关爱，又缺少母亲的爱心呵护，感受不到家庭的温暖，常常生活在寂寞和哀愁之中。五年以后，1891年7月，他因健康原因而退学，转入林茨商业学校。几个月后，在第二年的5月，他又回到了布拉格。后来叔父给予资助，聘请家庭教师为他辅导高中课程。1895年，里尔克通过高级中学国家考试，进入布拉格大学，学习艺术史、文学史和法学史，翌年去慕尼黑。在慕尼黑，他虽然继续听一些课，但却把主要精力放在早在中学时代就开始的文学创作上，并决定一辈子从事诗歌创作。从此他摆脱了故乡和家庭，同时也开始了浪迹四方、飘忽不定的生活。他频繁更换居留地，似乎有一种内心需要在驱使他过漂泊的生活，直到晚年在瑞士才相对安定下来。1897年他结识了曾与尼采过往甚密的露·安德列亚斯-莎乐美（Lou Andreas-Salomé，1861—1937），10月便随她移居柏林。

露·莎乐美是混血儿，父亲是俄国将军，母亲是德国人。她20岁到苏黎世留学，父亲去世后，随母亲生活在柏林、罗马和巴黎等西欧城市。由于她的社会地位，精通多国语言，姣好的容貌和交际才能，莎乐美往往成为社交界的中心。她，是尼采的追求者(1882)，1887年同格廷根东方学家安德列亚斯(Friedrich Carl Andreas)结婚。1894年，她在巴黎与韦德金德相识，1911年，在魏玛精神分析学者大会上结识弗洛伊德，成为他的终身密友。莎乐美比里尔克大14岁，是位才气横溢的女性，对里尔克的生活和创作起了重大影响。与她相识，是诗人人生旅程上的一个转折。她是诗人的知己和恋人，他在她身上还感受到自己童年时代所欠缺的母爱。里尔克的一生与众多女性有着非常亲密的关系，她们或是他的仰慕者、朋友、施主、供养者、庇护者、引导者，或是他的爱慕者、恋人，或者兼而有之。从某种意义上来说，没有这些女性，诗人在创作上可能不会取得如此辉煌的成就。但在所有的女性中，他与莎乐美互相最为理解、最为信赖，志趣也最为相投；两人的情谊开始得最早，持续的时间最长，就在两人的恋情中止后，她仍是他的密友。这种温馨的情谊伴随着诗人的一生，给了诗人莫大的慰藉和激励，直至诗人生命的终结。里尔克从莎乐美那里了解了俄国，并于1899年和1900年同她两度访问俄国(第一次是和莎乐美夫妇一起)。俄罗斯之行是里尔克人生以及创作道路上一个重要的驿站，对诗人的创作有着深刻的影响。与托尔斯泰的会见、辽阔的俄罗斯大地、虔诚的宗教气氛和纯朴的俄罗斯农民给诗人留

下了难忘的印象,使他的思想和诗风都变得更加深沉。里尔克苦闷、彷徨的心灵在那里找到了栖息所。两次旅行的见闻、感受和体验成为一股不涸的创作源泉,直到在诗人晚年的《杜伊诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行》中,俄罗斯经历的余音还在回荡。1903 年 8 月 15 日里尔克在致莎乐美的信中说:"俄罗斯是我的故乡——这是我赖以生活的那些伟大和神秘的保证之一。"

第二次访俄回来后,里尔克于 1900 年 8 月来到不来梅附近的沃尔普斯韦德(Worpswede)。19 世纪 80 年代末开始,这个小镇因其德国北方所特有的辽阔的沼泽荒原风光,引来一批年轻的艺术家在此定居。这些受到当时新文艺思潮熏陶的画家和雕塑家,决心冲破学院派的束缚,致力于"新艺术"的创作,这个原本默默无闻的小镇也因这批先锋艺术家而名声鹊起。在那儿,他结识了女画家保拉·贝克尔 (Paula Becker)和女雕塑家克拉拉·韦斯特霍夫(Clara Westhoff),并与后者相爱。1901 年里尔克与克拉拉结婚后,住在沃尔普斯韦德近处威斯特韦德(Westerwede)村里的一家农舍,同年 12 月女儿出生,取名露特。由于经济拮据,这对新婚夫妇过着清贫的生活。克拉拉是法国雕塑家罗丹(Auguste Rodin)的崇拜者,一年前曾师从罗丹学艺。里尔克对罗丹也心仪已久,结婚后在克拉拉的影响下,对这位艺术大师的兴趣更加强烈。婚后第二年,为了生计,里尔克接受一项撰写罗丹评传的委托,8 月底不得不告别妻子,前往巴黎,以便实地研究罗丹的创作。在此后的岁月里,夫妻两人各自为艺术和生活而浪迹四方,绝大部分时间两人都不在一起。

里尔克从小喜爱文学,性格敏感而内向,富有诗人气质,很早就开始文学创作。根据他在不同时期的诗风,他的创作大致可以分为三个阶段。

里尔克创作的第一阶段,从 19 世纪 90 年代开始到 1902 年去巴黎之前,包括他的早期作品和转型期的诗作。里尔克的处女作诗集《生活与诗歌》(Leben und Lieder, 1894)出版的时候,他才 19 岁。但里尔克和霍夫曼斯塔尔不同,他最初的作品还是感伤的模仿之作,他是逐步出名的,而霍夫曼斯塔尔一开始就经历了辉煌。紧跟处女作之后,里尔克出版了诗集《守护神的祭品》(Larenopfer,1896)、《梦中加冕》(Traumgekrönt, 1897)、《耶稣降临节》(Advent, 1898)和《为我庆贺》(Mir

zur Feier,1899)。这些早期练笔时期的作品虽然色彩绚丽,音调铿锵,语言富于音乐性,但受自然主义、印象主义、新浪漫主义和青春风格的影响比较明显,作品以抒发感情为主,流露出忧郁和颓丧,带着世纪末情调的印记,还没有形成自己独特的风格。19 世纪和 20 世纪的更迭时期,也是里尔克诗歌创作中竭力摆脱陈旧的诗风,逐渐走向内心,在形式和题材方面开拓创新的转型期,开始形成了自己的风格。这一发展态势,在《耶稣降临节》里已初现端倪。在《图像集》(Das Buch der Bilder,1902)和《祈祷书》(Das Stunden-Buch,1905)这两部诗集中,诗人完成了由语言的音乐性到雕塑性、由印象到象征、由抒发个人情感到客观状"物"的过渡,显示出了大师的风范。利里恩克龙、丹麦的雅科布森(Jens Peter Jacobsen) 和比利时的梅特林克等是他这一时期最喜爱的作家。除了诗歌,里尔克在第一阶段还创作了小说集《走向生活》(Am Leben hin,1898)、《布拉格故事两则》(Zwei Prager Geschichten,1899)、《亲爱的上帝及其他》(Vom lieben Gott und Anderes,1900)和《新鲜事》(Die Letzten,1902)等,完成散文诗《旗手克里斯多夫·里尔克的爱与恨》(Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph,1904 年发表,1906 年出版),还有《早来的霜冻》(Im Fröhfrost,1897)和《日常生活》(Das tägliche Leben,1902)等几部剧作,以及《沃尔普斯韦德》(Worpswede,1903)等散文作品。这些叙事和戏剧作品远较他的诗歌逊色,其中只有《旗手》是精品。

散文诗《旗手克里斯多夫·里尔克的爱与恨》在 1899 年秋天就已写成。在一个秋夜,里尔克倚窗外望,心中文思涌动,便在两支摇曳的烛光下埋头疾书,创作了这部作品。《旗手》表现在奥匈帝国抗击土耳其奥斯曼帝国的战争中一个青年旗手的恋情与牺牲。诗人以忧郁、抒情的笔调,优美的节奏和富于音乐性的韵律渲染这位多愁善感的旗手对生命的期待和对死亡的渴望。这部作品新浪漫主义的特点十分明显,主人公如泣如诉地、一泻千里地宣泄青春的感情,使我们想起歌德的《少年维特的烦恼》。作品深深打动了青年们的心,他们感到热血沸腾,激情奔涌,很有点像 18 世纪 70 年代的青年读了《维特》以后的情景。诗人里尔克的名字也因此而广为流传。《旗手》1904 年在杂志上发表,1906 年才出书。这部作品由于它激越的感情,铿锵的音调,优美的节奏和抒情的语言,一直是朗诵者喜爱的作品。

《图像集》收集了里尔克从1898至1901年间的部分诗作,是他早期诗歌的代表作。1906年出的扩充版增加了几首美丽的谣曲和一些在巴黎写的诗。诗集反映了这一时期诗人的生活经历和体验:访问俄罗斯受到的震撼、对艺术家聚集地沃尔普斯韦德的印象、客居巴黎的感受、意大利和瑞典之旅的见闻。诗人以抒情的形式描写历史的、传奇人物的或是现实生活中观察所得的"图像"。诗集中既有早年"青春风格"的余音,如对青春和苏醒的生命冲动的赞美,又有梦幻、比喻和象征的"客观言说"。这部诗集标志着里尔克的诗风开始由多愁善感的感情抒发到客观、静态的物化的转变。汉斯·埃贡·霍尔特胡森(Hans Egon Holthusen)在他的《里尔克传》(Rainer Maria Rilke)中说:"正在感受的自我要外化、物化,要占领世界,当然是占领仍处于意识中的'物'和'图像',一切外在之物都和它'有缘'。"在《前进》这首诗的开头,诗人就宣告:

于是我深沉的生命重新隆隆然,
仿佛进入了更宽阔的河岸。
万物于我愈来愈有缘,
我看万物愈来愈深远。①

《祈祷书》写于1899—1903年。这部献给莎乐美的长篇组诗显示出诗人独特的风格和高超的技巧。这部组诗分为三部分,从每首诗所标明的写作时间和地点来看,第一部分《修士的生活》1899年秋写于柏林的施马根多夫(Schmargendorf)。那是第一次访俄后不久,诗人对露·莎乐美的爱情之火燃得正烈。第二部分《朝圣》1901年秋天写于沃尔普斯韦德,时值诗人与克拉拉婚后不久,诗中既有对未来生活的向往,又有艺术和生活(爱情)之间矛盾的流露。组诗的第三部分《贫穷与死亡》是1903年春天在意大利利古利亚海滨胜地维亚雷焦 (Viareggio an der ligurischen Köste)八天之内写成的,反映他客居巴黎之后,对大都会快速的生活节奏和急剧变化的现代科学技术所感到的郁闷与恐惧。虽然在写作组诗第三部分的时候,以及组诗出版之时,诗人已进入了创作的第二阶段,但是第三部分的艺术风格还是与前两部分保持一致,所以我们仍将这

① 引自绿原译《里尔克诗选》,人民文学出版社1996年版,第99页。

部诗集归入诗人创作的第一阶段。在《祈祷书》中,诗人从 1899 到 1903 年这段时间的主要经历和感受都得到了反映。他赞美生命、上帝,歌颂黑夜和“独特的死亡”,宣告爱与死的哲理,流露出对生命存在的体验,对城市化和科技化的批判,对天主教方济各会(Franziskanerorden)的创始人、意大利修士圣方济各(Franz von Assisi)的赞颂……敏感的诗人看到和感受到的现代工业文明发展所带来的种种弊端,在诗中有很多反映。这也是他感到忧郁和恐惧的根源,这使我们想起了艾略特(T. S. Eliot)的《荒原》(Das wöste Land, 1822)。里尔克的诗歌有爱好哲学思辨的特点,这一倾向在《祈祷书》中更是得到了深刻的发展。诗中富于音乐美的语言诗化了生命和存在,诗中所赞美的无所不在的上帝乃是人生的化身。诗人绿原在翻译《定时祈祷文》(即《祈祷书》)的“说明”中指出,组诗中的僧侣“既是祈祷者,又是艺术家,既是全神贯注于上帝的隐修者,又是现代事物的批评家”,所以这部诗集“既是一个青年人的密码化的爱情知识,又是一个男人的决定方向的蓝图,又是一个伟大艺术家的自白尝试”。

《祈祷书》一方面仍带有诗人早期诗歌的一些特点,正如冯至在《里尔克》(1936)一文中所指出的,“处处洋溢着北欧人的宗教情绪,那是无穷的音乐,那是永久的感情泛滥”,另一方面也可看出,诗人正在从注重视觉印象和对外部世界的抒发向注重内心体验和心理刻画的诗风转变。从情感的宣泄到客观的“观看”——下一阶段“物诗”的特点已露端倪。《祈祷书》标志着里尔克第一阶段创作的结束。

里尔克创作的第二阶段,从他 1902 年客居巴黎时开始到 1912 年创作《杜伊诺哀歌》之前。冯至在上述文章中说,里尔克早期诗歌中激荡着音乐的旋律,这使我们想起 18 世纪德国的浪漫派诗人。但里尔克与他们不同,那些浪漫派诗人青年时期大都泛滥着音乐与感情的洪流,但是往往淹没在里面,因此他们只有青春。然而里尔克却从青年时期音乐和感情的海洋中游了出来,伴随他进入中年的是思想和诗艺上的新发展。他“使音乐的变为雕刻的,流动的变为结晶的,从浩无涯涘的海洋转向凝重的山岳”。

1902 年秋,里尔克为写《罗丹评传》(Auguste Rodin,1903)到了巴黎,结识雕塑大师罗丹,还曾担任罗丹的秘书(1905 年 9 月至 1906 年 5 月)。

此后的12年里，他以巴黎为“根据地”，浪迹天涯。这是他生活和创作道路上的又一重大转折。

雕塑大师罗丹的艺术创作给了里尔克极大的启发。罗丹要他像画家或雕塑家那样在自然面前工作，坚持不懈地领会和模仿。里尔克发现，罗丹每天都在永不停息地工作和异常仔细地观看，“工作”和“观看”就是罗丹艺术创作的基础。他对罗丹推崇备至，并以罗丹为榜样。他在大师罗丹那里最大的收获，就是学会了“工作”和“观看”，并把这个认识体现在创作上。于是他拼命地、永不停息地工作，仔细地观看。他观看世间万物，不但观看具体的，也观看抽象的，不但观看事物的外表，更注意观看事物的内部和灵魂，并以文字为材料将把握住的事物雕塑出一首首诗来。把“观看”的结果化成诗句的过程，就是对客观事物哲理化或曰“思想知觉化”的过程。艺术家历来强调灵感，而罗丹却否认灵感的存在，因为在他身上，灵感和工作已经融为一体。早期里尔克也注重情感的抒发，这时他的认识起了很大变化，认为诗不是情感，是经验，而经验是通过观看获得的。通过反复的观看和回忆，直到外面观看到和经验到的事物成为自己的血和肉，这时诗行才会在某个时刻喷涌而出。这些认识使他摆脱了早期注重感情抒发的诗风，从重感情转变为重经验，从抒写内心主观的“我”，转向通过细致的观察去描绘客观事物的姿态和灵魂，并把自己的主观意识和感情融注于客观事物中；无论所写的是人还是物，是人间的离愁别绪，还是欢言笑语，他都尽量同它们保持距离，不让它们染上诗人自我的色彩。这一时期他创作的诗被称为“物诗”。这是他向德语诗歌，也是向世界诗坛奉献的新品种。单就这一点，里尔克的名字在德语文学史和世界文学史上就成为了不朽。在《给一个青年诗人的十封信》(Briefe an einen jungen Dichter,1929)中，他还认为，艺术也是一种生活方式，并呼唤真实的生活，因为它更接近艺术。从1902年开始的“物诗”阶段，他的诗主要产生在1905年至1908年。许多诗歌精品从他心底源源流出，汇集在《新诗集》(Neue Gedichte，1907)和《新诗集续编》(Der Neuen Gedichte anderer Teil，1908)里。至此，他从《图像集》和《祈祷书》开始的由语言的音乐性到雕塑性、由抒发个人情感到客观状“物”的过渡就完全结束了。在这一阶段，他还创作了长篇日记体小说《马尔特·劳里茨·布里格纪事》(Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge，

1910)。

这一时期里尔克创作题材之广泛，远远超过了前一时期。从《圣经》和古希腊神话人物、佛，到人世间的百象万物，统统都在诗人“观看”的视野之内，而且深入到事物的内部世界，赋予这些“物”以超越时空的意义，并以此来实现诗人的自我外化和物化。诗人不再叙说自己，抒写个人的孤独与哀愁，也不再追求表现现实世界中各种事物的形而上的联系和描写人类的共同感觉，而是去表现具体“物”的孤独境遇和同其他“物”的彼此隔绝状态。斯蒂芬·茨威格在《艺术创作的奥秘》(Das Geheimnis des könstlerischen Schaffens)中谈到里尔克这一时期的创作时说：“……他在作品中将自己已经用过的语言像用旧了的东西一样扔掉，为自己寻找另一种新的语言；他走出被限制的音乐元素，勇敢地进入尚未有人涉足的大理石雕塑的领域。”正如罗丹用大理石来雕像，里尔克则以语言为结晶材料，塑造出一个个永恒的物像。《新诗集》及其《续编》中的诗篇，艺术上已臻完美，是里尔克短诗创作的顶峰，它确立了诗人在世界文学史上不可动摇的地位。

里尔克这一时期创作的许多诗篇脍炙人口，如《豹》(Der Panther)、《火烈鸟》(Die Flamingos)和《旋转木马》(Das Karussell)等，它们一再被诵读、引用、评论和阐释。其中《豹》这首诗尤为著名，凡是谈里尔克的文章或专著，评论家几乎无不试图对这首诗做出阐释。那么，究竟是什么样的魅力引得评论家蜂起呢？《豹》是诗人初到巴黎后不久写的，是在罗丹的启发和影响下“严格训练的最初成果”。他在巴黎植物园观看、体会那只禁锢在铁栅栏里的豹，用了几天时间才写出这首短诗：

目光被那走不完的铁栏
缠得这般疲倦，什么也不能收留。
它好像只有千条的铁栏杆
千条的铁栏后便没有宇宙。

强韧的脚步迈着柔软的步容，
步容在这极小的圈中旋转，
仿佛力之舞围绕着一个中心，

在中心一个伟大的意志昏眩。

只有时眼帘无声地撩起——
于是有一幅图像浸入,
通过四肢紧张的静寂——
在心中化为乌有。[1]

表面上看,诗人在客观地描写关在栅栏里的豹。它在栏杆后面狭小的天地里有力无处使,只好成天转来转去,白白磨损自己的意志,消耗自己的精力,感到迷惘、无奈、苦闷和昏眩。显然,这是诗人自我的外化,感情的客观化。他把围栏中的豹作为一个符号,用以表达人类的生存状态,反映自我与现实世界的矛盾。这首诗是里尔克诗风转变以及力图用文字来把握"物"的内核及"物"的真实存在的见证。

早在 1904 年 2 月,里尔克就开始创作长篇小说《布里格纪事》了,但最后完成却在 1910 年初。小说由 60 个日记片断组成。年轻的布里格是流落巴黎的丹麦贵族的后裔,禀性孤僻而敏感,对巴黎丑恶的现实感到失望,对生活充满恐惧,后来回到家乡,从事放牧,内心才感到充实。这些都表明,个人与社会极不协调。在艺术表现上,这部小说没有连贯的情节和清晰的时序,充满回忆与内心独白,交织着现实与梦幻,彻底打破了传统的叙事方式。它将一个在巴黎快要崩溃的年轻人的印象、笔记、回忆、观察排列在一起,对一种新的长篇小说形式进行了一次勇敢的实验。里尔克把自己在巴黎的体验,以及在法国南部旅游观光的见闻融进了小说之中。我们从里尔克到巴黎后给友人的一系列书信中得知,他在巴黎看到的尽是医院、病人、贫困、污秽,恐惧无所不在,无时无刻不在压迫着他。小说中写道:"空气中到处存在着恐怖。"恐惧,这个资本主义大工业发展的伴生物,这个后来存在主义文学的中心问题,里尔克把它超前提了出来。小说的主人公说:"只要前进一步,我深重的苦难就会变成极大的幸福。"看来,里尔克的意图似乎是要通过对生存恐惧的描写来摆脱这种恐惧。这部小说在现代派叙事文学的创作上有着突破性的意义,是德语现代派文学的第一部长篇小说,它在文学史上的重要

① 冯至译,见《冯至全集》第 9 卷,河北教育出版社 1999 年版,第 433 页。

地位是不言而喻的。《新诗集》和《布里格纪事》是第一次世界大战前里尔克创作上并峙的双峰。

1910年4月，里尔克应玛丽·冯·屠恩与塔克西斯侯爵夫人(Förstin Marie von Thurn und Taxis)的邀请,到她的别墅——位于亚得里亚海滨的杜伊诺城堡(Schloβ Duino an der Adria)小住。1911年10月,诗人重访杜伊诺,一直住到翌年5月。这位侯爵夫人是位“伟大的女性”,诗人对她十分敬佩，而且始终保持着对她的忠诚友谊。在诗人生命的最后15年里,她的作用和影响可以和莎乐美对青年里尔克的影响相比。此前很久,里尔克已经写出了若干首关于马利亚的诗,1912年1月中旬,诗人在杜伊诺又有了创作冲动，七八天之内就完成了组诗《马利亚生平》(Das Marien-Leben,1913)的其余篇章。至此,里尔克中期创作阶段已经接近尾声。

1912年在完成《马利亚生平》之后,随着《杜伊诺哀歌》(Duineser Elegien,1923)创作的开始,里尔克进入了后期创作阶段。《杜伊诺哀歌》是一部组诗,包括10首哀歌。1912年一二月,诗人在杜伊诺城堡写出头两首,同时开始创作第三首,翌年在巴黎写完第三首,1915年在慕尼黑完成第四首,同时开始准备创作第五首。但是第一次世界大战在诗人心里引发的震惊使诗人的创作力受到了很大的影响。里尔克经历了一次新的创作危机,不但中断了《杜伊诺哀歌》的写作,也几乎中断了其他作品的创作,诗人也常常抱怨自己的文思枯竭。第一次世界大战期间,里尔克大多住在慕尼黑。1915年末,他被征入伍,在文化界人士的多方奔走下,第二年年中即以体质太差为由而退伍。1919年,里尔克应邀到瑞士去讲演,6月11日离开慕尼黑，从此便再没有重新踏上德国的土地。1921年,女画家芭拉蒂娜·克洛索夫斯卡(Baladine Klossowska)闯入他的生活,成为他晚年的密友。6月底,诗人同芭拉蒂娜在瓦莱(Wallis)漫游时,在罗纳河谷(Rhonetal)的西德斯(Siders)近处发现了美丽而幽静的穆佐古堡(SchloB Muzot)。他梦寐以求的就是这样的地方,可以成为他的避风港的地方。他的瑞士友人维尔纳·赖因哈特(Werner Reinhart)先是租下,第二年就买下这座古堡,供诗人居住。1921年7月,里尔克进住古堡。

在穆佐,诗神缪斯又回到了他的身边。里尔克诗情喷涌,1922年2

月上旬和中旬，诗人在穆佐古堡用了八九天的时间一鼓作气续写完成了《杜伊诺哀歌》的其余六首。至此，这部组诗经历了10年之久终于全部完成。在同一时间，在续写《杜伊诺哀歌》之前和完成《杜伊诺哀歌》之后，诗人各用了几天的时间分别将《致俄耳甫斯十四行》(Die Sonette an Orpheus,1923)的第一部和第二部一气呵成。对于西方现代派文学来说，1922年是个"神奇之年"，因为现代派文学的多部扛鼎之作都是在这一年完成的：除了里尔克的《杜伊诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行》，还有瓦莱里(Paul Valéry)的《幻美集》(Charmes)，艾略特的《荒原》和詹姆斯·乔伊斯(James Joyce)的《尤利西斯》(Ulysses)。

里尔克是一位永不满足、艺术上不断进取和勇于创新的诗人。在他创作的后期阶段，他摆脱了"物诗"的形式和主题，抛开了"物诗"具体的物像化和客观性，使他倾心的已不再是罗丹的"不停息的工作"，而是灵感和激情了。他又重新苦苦地进行形而上的哲学思考，拷问个体存在的意义，甚至"达到了与天地精灵相往还的境地"，不时流露出神秘主义。俄耳甫斯(Orpheus)是古希腊传说中的歌手，为寻找亡妻欧律狄克(Eurydice)来到阴间，用琴声和歌声感动了主管死亡的女神，让他死去的妻子重返人间。由于俄耳甫斯没有遵守路上不许回头看妻子的诺言，所以他妻子又被护送他们的使者带回了阴间。死与生是里尔克创作中的一个最基本的主题，在这两部组诗中更是得到了集中的表现。他赞美死，同时也歌颂生，并借此抒发他的生死观。早在《祈祷书》里他就写道：

主啊，给每个人以其独特的死，
从那个他活着有过爱、感觉和苦恼
的生命中走出来的死。

在这两部组诗中诗人又唱道：

天使（据说）往往不知道，它们究竟是
在活人还是死人中间走动。永恒的激流总是
从两个区域冲走了一切世代
并比两者的声音响得更高。

——《杜伊诺哀歌》

如果尘世把你遗忘，
且对寂静的大地说：我在奔流。
对迅疾的流水说：我在停留。
——《致俄耳甫斯十四行》①

在诗人看来，死亡不仅是生理学意义上个人肉体和生存的消失，而且是生存的新的开始；同宇宙万物一样，生与死也是互相关联而又不断变化和发展着的，生死之间你中有我，我中有你，生与死之间的无底深渊已被填平，界线已经消失，两者趋于同一。在这两部作品中，歌颂的是人类共同的感情，表现的是永恒的主题：人的生存状态（包含苦难和死亡），生与死的同一性，对现世人生的颂扬，对来世的否定，对原始的、自然的事物的歌颂，对科技和现代文明的批判，肯定艺术永恒长存和对存在的拯救意义。《杜伊诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行》这两部组诗是里尔克晚期诗歌的杰作，是现代派文学的经典，也是里尔克一生创作的辉煌顶峰，标志着他的诗艺已经到了炉火纯青的完美境界。两部组诗，前者气势恢弘，后者清新悦耳，二者相辅相成，构成里尔克创作的完整风貌。

在完成他一生中最艰巨的宏伟作品后，里尔克的最后年月大部分时间都住在这座偏僻荒凉、幽静得出奇的穆佐古堡里。尽管1923年以后诗人健康状况日趋恶化，曾数次到瓦尔蒙(Valmont)疗养院疗养，但是，从1924年初至1926年夏末，诗人还经历了一段创作旺盛期，写出不少洗练、隽永的短诗。1926年11月30日诗人病情突然恶化，再次住进瓦尔蒙疗养院，并被确诊为白血病，12月29日在那里逝世。按照诗人生前的遗愿，1927年1月2日诗人被安葬在拉容(Raron)老教堂旁的高地墓园中，从那儿可以俯视他的第二故乡——罗纳河谷中的穆佐古堡。墓碑上刻着他自撰的墓志铭——极其晦涩的两行诗：

玫瑰，呵，纯粹的矛盾，乐意

① 以上均引自绿原译《里尔克诗选》，人民文学出版社1996年版。

在这么多眼睑下做个旷世睡梦。

看来，诗人和玫瑰真有一份奇缘。玫瑰在诗人创作中占有重要位置，是诗人常用的一个意象。据说，诗人在穆佐古堡内有一片玫瑰园，他自己亲自栽培、侍弄园里的花卉。发病的前一天，诗人因采摘玫瑰时被玫瑰所刺，诱使白血病发作。死于因玫瑰刺伤而诱发的白血病，听起来是多么浪漫，这正好应验了诗人自己所赞美的“独特的死，从那个他活着有过爱、感觉和苦恼的生命中走出来的死”。诗人在墓志铭中为什么把玫瑰称做“纯粹的矛盾”？《致俄耳甫斯十四行》下卷第六首是赞美玫瑰的诗，诗的第二段似乎直接为这个表述做了注解：

你丰盈繁复、层层叠叠的衣裳
好似裹着纯粹由光构成的胴体；
可你的每一片花瓣同时却是
对任何衣装的回避和摈弃。

玫瑰既裹着层层叠叠的衣裳（花瓣），又拒绝任何衣装，因为花瓣也是玫瑰身体的一部分，这就构成了“纯粹的矛盾”。据《里尔克传》的作者汉斯·埃贡·霍尔特胡森的解释，在墓志铭中，“纯粹由光构成的玫瑰”是象征世界真谛的花朵，又是已故诗人存在和本质的密码；眼睑除了实指外，也指“歌”（德语中“眼睑”和“歌”的拼写相似，发音相同），诗人留下无数诗歌奇葩之后，自己却像梦一样消失了。

里尔克在19世纪末成长并开始创作，欧洲社会日益尖锐的矛盾使人们感到前途茫茫，世纪末的感伤情绪给了诗人很深的影响。他的作品多以对宇宙万物的本质和变化的探求，对永恒的向往，以及对诸如生与死等人生神秘的哲理思索为主题。他憎恨大城市的尔虞我诈，厌恶工业社会的科学技术、繁华喧嚣；他在现实中感到孤独痛苦，一生都在向宁静之所逃遁，一生都在孤独的沉思冥想中度过。他的忧郁、恐惧和悲观是抗拒工业社会物质诱惑的反应，是对威胁人类生存的现代异化社会发出的警告。德国诗人戈特弗里德·本恩称里尔克是“伟大诗歌的泉源”。里尔克的诗由于思想深邃而晦涩，语言艰深而朦胧，形式复杂而多

样，而且不时带有神秘主义色彩，要读懂它并非一件易事。

里尔克的一生默默地过着隐遁和寂寞的生活，他通常是在书信中——他的书信浩如烟海——和他的朋友娓娓谈心，说着最亲密的话，而对外界却从不显山露水；他不追求荣誉、头衔和实利，即使荣誉送到他手上，他也拒而不受。冯至在《工作而等待》(1943)一文中记述了这样一件事：1918 年，奥地利因他在文学方面的杰出贡献，曾给他颁发奖章和奖状，但他拒绝了，因为他的心意历来都“规避任何颁奖之勋章”。他在拒绝接受奖章、奖状的呈文中写道：“惟彼之拒不接受只由于维护其个人之信念；盖其艺术工作绝对使其度‘不显著’之生活也。”他所追求的就是专心致力于艺术创作。他目光含蓄，神情忧郁，举止温文尔雅，日常生活中整齐、清洁、安静，一切都井井有条，对任何事物都一丝不苟，但他一生都过着浪迹天涯的生活。茨威格在他的自传《昨日的世界》中曾说，要找到里尔克是很难的，因为他没有住宅，没有家，没有固定的寓所，没有办公地点，他总是在世界上周游，谁都不知道他的行踪，甚至连他自己也不知道。

里尔克的作品在 20 世纪三四十年代对中国诗人冯至、卞之琳以及 40 年代的“九叶派”诗人有很大影响，而其中与里尔克渊源最深的当数冯至。冯至在 1926 年就读了里尔克的《旗手》，1931 年他翻译了里尔克的《给一个青年诗人的十封信》，在译者序中谈到他读到里尔克的这些书信时，“觉得字字都好似从自己心里流出来，又流回到自己的心里，感到一种满足，一种兴奋，禁不住读完一封信，便翻译一封。”30 年代在德国留学期间，他努力钻研歌德和里尔克的作品。冯至从歌德和里尔克关于诗和生活的言论中受到很大启发，对自己抒写的事物加以哲理化，写出了《十四行集》(1942)这部以体验宇宙万物和人生为主题的现代主义的沉思诗。冯至诗歌创作的道路也和里尔克颇为相似：里尔克从早年的新浪漫主义走上现代主义，冯至也是从青年时期浪漫主义的激情诗变为 40 年代的现代主义沉思诗。新中国成立以后，里尔克曾被认为是颓废主义诗人而被打入冷宫，直到改革开放以后，随着对他译介的增多，诗人才越来越受到广大中国诗人和读者的关注和喜爱。

第五节 戏剧

一 弗朗克·韦德金德

弗朗克·韦德金德(Frank Wedekind,1864—1918)是第一次世界大战前在德国有着很大影响的剧作家，被奉为现代荒诞派戏剧(absurdes Theater)的鼻祖，是德国表现主义文学的先驱。他出身于德国汉诺威一个国际型的家庭：当医生的父亲是德裔美国人，由于不满1848年大革命失败后德国的政治状况而来到美国旧金山，与在匈牙利出生的加利福尼亚年轻演员结婚，1864年迁回德国汉诺威，生下第二个孩子弗朗克。但是威廉帝国时期德国的政治状况令他感到失望，遂于1872年买下瑞士阿尔高(Aargau)州的伦茨堡宫(Schloβ Lenzburg),带着六个孩子迁居瑞士。韦德金德自小受到自由主义和民主主义的教育，在瑞士度过了他最快乐的童年。1884年高中毕业，进入瑞士洛桑(Lausanne)大学，学了一个学期的德语文学和法国文学，便按照父亲的意愿，转到慕尼黑大学去学法律。1886年中断学业，到苏黎世工作，两年后又在苏黎世大学继续法律学习，但未毕业就专事写作了。韦德金德曾从事过多种职业：当过广告公司的经理和马戏团秘书，做过记者、编辑，还当过演员、导演和剧院艺术顾问。他经常来往于瑞士各城市和巴黎之间，从1889年下半年起，大多住在慕尼黑。1894年在巴黎结识斯特林堡和露·安德列亚斯–莎乐美；1896年参与创办讽刺周刊《辛普里齐西木斯》(又名《痴儿》) (Simplicissimus),并用各种笔名在刊物上发表作品，后因写诗讽刺威廉二世而犯了所谓的“亵渎国王”罪，被判处在柯尼施泰因(Königstein)的堡垒里监禁六个月 (1899/1900)。1901年他参加慕尼黑“十一个刽子手”(Die elf Scharf–richter)卡巴莱(一种小型剧场，表演有政治、社会内容的节目，如说唱艺术，通常设在餐馆或酒吧里),并登台演出，边弹边唱他自己创作的诗歌和谣曲。1906年，韦德金德与演员蒂莉(Tilly)，即玛蒂尔德·内韦斯(Mathilde Newes)结婚，家庭生活幸福美满。

韦德金德1884年就开始发表作品，他的主要创作时期先后经历了自然主义、印象主义和象征主义的滥觞。他同这些文学都有过亲密接触。他在瑞士工作期间就与豪普特曼兄弟结交，并与格·豪普特曼的自然主义文学团体“青年德意志”多有接触。1888年在慕尼黑与自然主义

作家米·康拉德交往，在柏林与哈尔伯、亨克尔、哈特兄弟等自然主义作家过从甚密，1891 年加入他们的弗里德里希斯哈根诗社，同时又成为慕尼黑“现代生活社”的成员。1894 年他在伦敦又与德国印象派的代表诗人道滕代结识。这些都说明，韦德金德早年与当时流行的文学思潮以及它们的代表作家交往颇多。但韦德金德并没有为这些潮流所左右，他坚持走自己的路，他非但没有成为自然主义作家，反而是自然主义的反对者，他的创作没有紧跟世纪更迭时期文学向内转之风，而是直面人生，对社会采取批判态度。后期作品（如《韦特斯泰因宫》）表现主义风格比较明显。使韦德金德出名的是他的戏剧创作，他写了《州立学校学生晚间娱乐序幕》(Prolog zur Abendunterhaltung der Kantonsschüler, 1884)、《春的苏醒》(Fröhlings Erwachen,1891)、《地神》(Der Erdgeist,1895) 及其续集《潘多拉的盒子》(Die Böchse der Pandora,1902)、《歌唱家》(Der Kammersänger,1899)、《凯特侯爵》(Der Marquis von Keith,1900)、《尼科洛国王》(König Nicolo oder So ist das Leben,1902)、《希达拉》(Hidalla oder Sein und Haben,1904)、《亡灵舞》(Totentanz,1905)、《韦特斯泰因宫》(Schloβ Wetterstein,1910)、《弗朗采斯卡》(Franziska,1912)、《俾斯麦》(Bismarck,1916)和《赫拉克勒斯》(Herakles,1917)等剧本。尤其是《春的苏醒》和《露露》(Lulu,1913,是《地神》和《潘多拉的盒子》的合编本)使韦德金德享誉欧洲。

《春的苏醒》以性的自然力量同社会的虚伪道德相对抗为主题，描写三个情窦初开的中学生的悲剧。女生文德拉，男生梅尔肖、莫里茨三人是好朋友。他们都对性感到神秘和好奇，本能的性冲动也不时向他们袭来。梅尔肖对性的了解稍多一些，并且知道性冲动是一种自然现象。有一次为了避雨，他和文德拉躲进一座茅屋，一时冲动之下，两人发生了性关系。莫里茨学习勤奋，成绩很好，但生性羞怯，不好意思讨论性的问题。他看了梅尔肖的一篇谈性的文章以后，整天想入非非，学习成绩退步，以致留级。这使他陷于苦闷和压抑之中不能自拔，以致自杀。有关方面在对莫里茨自杀原因进行调查过程中，发现了梅尔肖的那篇文章，于是认为是他把莫里茨引上歧途的。梅尔肖被学校开除，并被父母亲送进教养所。后来他从教养所逃出，得知文德拉因怀孕吃打胎药而死，内心感到愧疚，便来到莫里茨的墓前，在准备自尽时，被人所救。

《春的苏醒》这部悲剧生动地刻画了少年学生青春期的心理状态和他们萌动的本能冲动，对敌视两性和爱情关系的违反自然的社会秩序，对虚伪的资产阶级道德，以及威廉二世时代非人性的教育制度进行了猛烈抨击，同时颂扬了性的力量，肯定了生命和活力，剧本最后把梅尔肖从死亡边缘拉回来的蒙面人就是生命的象征。韦德金德认为，只要成人不用虚伪的道德对青少年进行误导，把肉体，进而把生命当做敌人，那么情欲是可以拯救这些少年，并给他们以欢乐的。处于青春期的青少年，他们性意识的萌动，本应得到性启蒙教育，对他们加以正确引导，使他们健康成长。剧中的三位少年的内心骚动是正常的生理现象，何罪之有？可是他们孤立无援，得不到理解、帮助和引导，成为了残酷的教育制度的牺牲品；与此相对的是那些压制机构的代表——那些被漫画化了的、毫无人性的异化的人，那些头脑僵化的权威，包括家长在内，身上背着虚伪道德的枷锁，敌视情爱，敌视生命，对三位学生的行为非但不理解，不引导，反而横加干涉，结果酿成悲剧。这两者形成了强烈的对照。世纪之交，德国上流社会虽然过着花天酒地的糜烂生活，但社会上性还是一个禁区，仿佛它是污秽和下流的。韦德金德敢闯这个禁区，显示了他冲破传统习俗和虚伪道德的胆识。在形式上，此剧由一系列松散的场景组成，既有洋溢着诗意的柔情蜜意，又有令人震撼的粗犷和率真，并将象征和讽刺成分推向极端——怪诞，如梅尔肖在莫里茨墓前准备自尽时，看见莫里茨腋下夹着自己的脑袋从墓里朝他走来，鼓励他自杀，这时一位突然出现的蒙面人救了他，并将他带走。上述种种都突破了古典戏剧结构的规则，就连包括豪普特曼在内的自然主义作家也没敢迈出这一步。这部作品1891年出版后，引起人们的非议，并遭到来自书籍检查方面的麻烦，直到1906年，在它出版了15年之后才由著名导演马克斯·赖因哈特(Max Reinhardt)成功搬上舞台。在柏林的首演获得了轰动性的效应，引起极大反响。首演的成功是一次决定性的突破，为作家赢得了巨大声誉，使他为欧洲和世界所瞩目。但首演之后，《春的苏醒》就遭到禁演。1912年作家对《春的苏醒》的演出本稍作修改，经柏林高等法院裁定，禁令才得以解除。中国中央戏剧学院于1998年首次公演这部名剧，也获得成功。

悲剧《露露》(Lulu, 1913)是《地神》和《潘多拉的盒子》这两部情节相

连的独立剧作在1913年合在一起出版时的书名。《地神》和《潘多拉的盒子》曾分别于1898年和1904年在莱比锡和纽伦堡首演。性仍是《露露》的主题，但把它延伸到了社会的下层。两剧的主人公露露是位不受“精神”、“文化”和“教育”制约的生物学意义上的欲女，生活放荡。她主张放纵本能情欲，渴望占有所有男性。她奉行的性自由与伪善的资产阶级道德发生了悲剧性的冲突，最后为性所毁。在《地神》中，露露玩弄男性，报社主编父子、医生、画家、杂技演员、男仆等各类男人统统栽倒在她的石榴裙下，一个个走向毁灭。在《潘多拉的盒子》里，露露从上部戏里的辉煌一步步走向毁灭。她穷极潦倒，风光不再，从胜利者变成了失败者，并沦为娼妓，成为被男性玩弄和欺凌的对象，最后死在一个歹徒嫖客的手中。在这两部作品中，情欲与死神如影随形，酿成多次惨剧。作家在《露露》的“序幕”中，称露露是“一头真正的动物，一头残暴而美丽的动物”。其实不单是露露，剧中的其他人物，无论男人女人，尤其是在《露露》的第二部《潘多拉的盒子》中的人物身上，都潜在着兽性，他们个个自私自利，毒辣残暴，不受任何道德规范的约束。这部作品对资产阶级虚伪道德的揭露非常深刻，那些男人都想占有露露，以满足自己的性欲望，同时又以传统的道德观念视性为罪恶。剧作家通过露露这个人物一一揭下了那些假道学、伪君子的假面具。韦德金德认为，剧中人物的命运都是由社会环境决定的，他在激烈抨击社会对人们的性压制，批判社会的双重道德标准的同时，又赞美人的自然本性和胴体之美。在这部作品中，韦德金德虽然赞扬了人的本性，但也认识到它的矛盾性。《露露》充分说明，性或者人的本性是一柄双刃剑，过于受道德、法律的约束，人就变成了非人，变成了机器，就会造成许多悲剧；过于放纵，便会越出正常轨道，人就成了“真正的动物”，同样也会酿成许多惨剧。两者相辅相成。显然，作家反对的是虚伪的道德，要求的是与人的天性相符的、合乎人性的道德。作家的这些看法不啻是对传统道德观念的挑战，因而遭到攻击、谩骂和侮辱，他的很多作品被认为是不道德的，淫秽的，有伤风化，要求加以禁止。1902年《潘多拉的盒子》出版后，被认定有“淫秽”内容，剧作家和出版商以传播淫秽作品的罪名被起诉。1904年书被没收，剧本只允许内部演出。这起诉讼案历时三年，先后经过三次审讯，最后因证据不足，剧作家和出版商于1906年被宣判无罪，但作品被禁

止，剩下的书被化成纸浆。《露露》后来由奥地利著名作曲家阿尔班·贝格(Alban Berg,1885-1935)改编为歌剧，直到如今仍是德国上座率最高的剧目之一。《露露》还被多次搬上银幕。

当然，"真正的动物"不仅表现在像露露这样的女人身上，而且也存在于男人身上，如《歌唱家》中一心追求事业成就而抛弃人性的主人公和《凯特侯爵》中那位骗子和享乐主义者也都是带有兽性的"真正的动物"…… 这个"真正的动物"名单上还可以加上一长串人物的名字。他们为了达到自己的目的，采用的手段像野兽一样残忍，最后他们自己也成了这野兽世界的牺牲品。

韦德金德的戏剧创作，从内容到艺术手法都受到"狂飙突进"运动，以及毕希纳和格拉贝的影响。作品的主人公都不是恪守陈规的人，都是特立独行的人或社会边缘人物，以及流浪艺术家、骗子、伪君子、罪犯、仆役、妓女和小偷等。作品的主题多为表现性在反对社会虚伪道德和陈规习俗的斗争中的作用，主张情欲的自由释放和性的满足，揭示青年人性的自然要求与世俗狭隘的道德观念之间的悲剧性冲突，揭露和批判威廉二世时期僵化的非人性的教育制度和资产阶级的虚伪道德。为了表现这些主题，韦德金德在戏剧形式上进行了大胆的探索和创新：破除戏剧创作的陈规，场与场之间的连接比较松散，采用蒙太奇手法，对各场加以组合，淡化情节和人物的个性，采用抒情独白和说唱形式，运用马戏团和游艺场的活动布景，加入象征、隐喻、音乐、讽刺、喜剧、漫画和怪诞等因素，摈弃自然主义的创作规范。韦德金德的作品表现主义风格比较明显，为德国戏剧的革新和发展做出了很大贡献，被奉为表现主义的先驱。在那些道学家和"正统"派看来，作家的这些离经叛道的作品是"有伤风化"、"淫秽下流"的，但是那些追求变革的青年却从作家的作品中看到了方向，后来的剧作家，如霍瓦特(Ödön von Horváth)、斯特恩海姆(Carl Sternheim)、凯泽(Georg Kaiser)和布莱希特(Bertolt Brecht)等都受到他的影响。

第一次世界大战爆发后，韦德金德虽然发表了民族主义的演说，但他的作品还是几乎全都被禁。

韦德金德还写过诗，出版了诗集《四季》(Die vier Jahreszeiten,1905)和《弹唱曲》(Lautenlieder,1920)等诗集；他的小说，如收进《燃放的烟火》

(Feuerwerk,1906)和《经师埃斯拉》(Rabbi Esra,1924)等小说集的作品,大多以伦理道德和婚姻家庭为内容,表现自然情爱的解放,抨击传统习俗和资产阶级假道学。针对那些诋毁性冲动的资产阶级虚伪道德,他赞扬肉体之美,肯定情欲冲动和性爱乃是人的合理需求。

1918 年 3 月 2 日,韦德金德接受第四次盲肠手术,术后并发心脏衰竭和肺炎,于 3 月 9 日去世,安葬在慕尼黑瓦尔德公墓(Waldfriedhof),亨利希·曼发表了墓前讲话。诗人海因里希·劳滕萨克 (Heinrich Lautensack,1881–1919)一直视韦德金德为自己的典范,韦德金德的逝世使他感到极其悲痛,精神上受到剧烈刺激,在韦德金德的棺椁安葬时,他突然跳入墓穴,被人拉起之后就疯了。

二 阿图尔·施尼茨勒

阿图尔·施尼茨勒(Arthur Schnitzler,1862—1931)是"青年维也纳"的一位主要代表。他出身于维也纳犹太医学教授家庭,1879 年入维也纳大学攻读医学,学习期间曾在维也纳驻军医院服兵役一年,这使他对帝国军队的腐朽本质有了深刻的认识,为日后的创作积累了素材。1885 年获医学博士学位。同年认识弗洛伊德, 并对无意识和下意识问题发生兴趣,此后热衷于精神病学,专心研究催眠术和梦境以及人的心理问题,对病人施行精神分析治疗。这些,也反映在他的文学作品中。1885 年毕业后,他曾在多家医院的精神病科,包括在他父亲的诊所任助理医生。1893 年他父亲去世后,他就自己开业行医。他在行医之余积极从事文学创作,这使他不能全身心地投入医生的工作,但他并没有完全放弃医生的职业。1890 年,他结识霍夫曼斯塔尔、贝尔–霍夫曼、巴尔、克劳斯等,这些维也纳青年作家形成一个名为"青年维也纳"的文学团体。1901 年,他因小说《古斯特少尉》被指控有损帝国军队的荣誉,被"荣誉法庭"取消了主治医师的资格,此后他便专事创作。

施尼茨勒和他的同时代作家霍夫曼斯塔尔不同, 他几乎从未为官方所认可。他对人性持怀疑态度,不抱幻想,并且有着尖锐的见解,因而常常被视为虚无主义者。他曾说过:"人是整个自然界里最没有同情心的生物。"可惜世界大战的残酷和恐怖证实了施尼茨勒的看法。

第一次世界大战爆发后,许多奥地利的知识分子一时认识不清,也

激发起“爱国主义”的狂热。可是施尼茨勒是清醒的,他对那些陷入狂热的作家之“愚蠢”行为感到吃惊。1921年与妻子奥尔珈·古斯曼(Olga Gussmann,1882—1970)离婚后,他独自带着儿子海因里希(Heinrich)和女儿丽莉(Lili),并负责他们的教育。1927年,年方十七的丽莉与一个比她大二十岁的意大利人结婚,不幸的婚姻导致她第二年在威尼斯自杀身亡。与妻子的离异和爱女的自杀,再加上日益严重的耳疾使作家的身心受到极大打击,因而他晚年的性情变得抑郁、孤僻,1931年10月21日因脑溢血在维也纳去世。

施尼茨勒很早就开始了文学活动,大学学习期间就在一些文学刊物上发表作品。他是戏剧家和小说家,一生创作了大量作品。作品大多以世纪末奥匈二元君主国首都维也纳为背景,以性爱为中心,以爱情与死亡、假象与真相、忠实与欺骗为主题。作为奥匈帝国的批评者,作家在对感官刺激和奢靡享受的描写中揭示人物的复杂心理,通过在爱与死、灵与肉的冲突中演绎一幕幕人生悲喜剧,反映了弥漫着世纪末情绪的维也纳颓废社会的面貌。施尼茨勒戏剧和小说中的人物大致可分为三类:“甜妞”、红杏出墙的有夫之妇、寻花问柳之辈或情夫。这三种人物类型涵盖了贵族、文人墨客、军官等当时维也纳的上流社会人士。

《他生活中的艳遇》(Das Abenteuer seines Lebens,1988) 是施尼茨勒的第一部剧作,也是他第一部被搬上舞台的作品。1891年5月,施尼茨勒陪同他的父母亲在维也纳一起观看了这部剧作的成功首演。可是,以妇女解放为题材的大型戏剧《童话》(Das Märchen, 1894)1893年在维也纳德意志人民剧院(Deutsches Volkstheater in Wien)首演不久就被视为不道德而遭到禁止。

施尼茨勒的第一部有影响的剧作是由七个独幕剧组成的连续剧《阿纳托尔》(Anatol,1893)。这部独幕连续剧表现的是“不忠的爱情”,它在1888年发表、1893年出版后,施尼茨勒在欧洲成了文坛骄子。剧本采用印象主义的一些表现手法,描写阿纳托尔与七个情人的性爱关系,结构比较松散,除了阿纳托尔这个贯穿始终的主人公之外,各个独幕剧之间情节上并无直接联系。对于爱情,阿纳托尔既向往又怀疑,但是他玩世不恭,谈情说爱都是逢场作戏,为了寻欢作乐,根本无忠诚可言,所以最终也无缘于真正的爱情。像阿纳托尔这样的纨绔子弟,在施尼茨勒的

作品中曾多次出现。当时,“阿纳托尔”成了那些寻花问柳的花花公子的代名词,就像俄国文学中“奥勃洛莫夫”是养尊处优的懒汉和废物的典型形象一样。在《阿纳托尔》中,作家通过具体人物对他所处的那个社会做了分析。这部剧作虽然不够深刻,但显示了作家刻画人物性格的才能,以及他所特有的略带世纪末抑郁特征的幽默。剧本发表后,在维也纳往往有几家剧院同时上演,但是包括全部 7 个独幕剧的《阿纳托尔》完整版,则是于 1910 年 12 月 3 日才在维也纳德意志人民剧院和柏林莱辛剧院同时上演。

在《童话》遭禁之后,《逢场作戏》(Liebelei,1895,又译《轻浮的爱》、《儿戏恋爱》等)给剧作家施尼茨勒带来了突破性的成功。同《阿纳托尔》一样,这部剧作也是以情爱为主题。美丽、善良的维也纳郊区少女“甜妞”(克丽丝蒂娜)是音乐家的女儿。这位追求纯真爱情的少女所爱的预备役军官弗里茨却是个花花公子,对他来说,恋爱只不过是寻欢作乐的逢场作戏,他在与克丽丝蒂娜相恋的同时,又与有夫之妇鬼混,在与其丈夫决斗中丧命。克丽丝蒂娜在明白了这一切之后,也结束了自己的生命。克丽丝蒂娜和弗里茨分属两个不同的阶级,他们的道德观念和价值取向也截然不同。作家描写这个悲剧就意味着揭露了奥地利军官的腐朽与堕落,批判了奥匈帝国的颓废社会。这部剧作于 1895 年在维也纳城堡剧院首演,翌年又在柏林德国剧院上演,都取得了很大成功,剧中命途多舛的少女也赢得了广大观众的同情。“甜妞”是作家塑造得最成功的女性形象之一,这一形象在作家以后的作品中曾多次出现。这部剧作的巨大成功,进一步巩固了作家在文坛上的地位。

《轮舞》(Reigen, 1900) 写于 1896 年,1897 年发表,1900 年作家自费印制了 200 册,作为非卖品分赠亲友,1903 年正式出版。这是一部构思精巧、手法机智的喜剧,由 10 场情色对话组成。出场人物共 10 人,都无姓名,只有表示其所属阶层、职业和身份的称呼:妓女、军人、女仆、年轻绅士、少妇、丈夫、甜妞、诗人、女演员和伯爵。故事从军人和妓女开始,逐渐引出 5 男 5 女的一连串情爱纠葛,每场登台的均为一男一女,其中的一方会在下一场对话中再次出现,承接上个故事,同时又导出下个故事,最后首尾相接。整部剧作构成一个完整的圆,每一场的高潮都是做爱。每一对男女的对话和做爱构成一个独幕剧,所以《轮舞》被称为“对

话剧”。这些男男女女个个冷酷无情，他们在情欲的漩涡中浮沉，在性爱的“轮舞”中寻欢。剧作突破了当时奥地利的性禁忌，通过对情欲和性爱的描写，揭示剧中人物对待性生活的态度，探索人的心理和本性，揭露资产阶级的自私、虚伪和冷酷无情，以及他们的病态情绪。剧中的人物没有姓名，所以就更具典型性，说明腐败堕落的不只是某些个人，而是各个阶层。剧作家以精神病医生的犀利目光，从心理角度对社会特征进行了精确的观察、深入的挖掘和细腻的刻画，将作品披上谈情说爱的外衣，展示的不是做爱，而是世纪末沉沦的奥匈帝国和世风日下、道德堕落、价值观念沦丧的维也纳社会，蕴含着激烈的社会批判。剧本艺术形式独特，语言精湛，寓意深刻，不失为作家的最佳作品之一。

这样的离经叛道之作显然远远超出了审查当局和中产阶级可以容忍的尺度。这一点，剧作家自己也已估计到，所以他对剧作的上演并不抱奢望。《轮舞》1897 年发表不久便被宣布为禁书，演出也被禁止，后来又在不同城市几度遭到禁演，直到 24 年后的 1920 年底，才以完整版本在柏林小剧场(Kleines Schauspielhaus)首演。这次演出引起一场愤怒和抗议的风暴，该剧被指责为伤风败俗的色情作品。与这次演出相联系的是有名的“《轮舞》丑闻”：官方对这次演出进行有组织的抵制，演出被普鲁士文化部长禁止。柏林审查机关甚至还以《轮舞》的演出“激起公愤”为由，于 1921 年对剧场经理、导演和演员提起公诉。施尼茨勒本人则被指责为下流无耻、道德败坏，作家的犹太人身份更使《轮舞》成为狂热的民族主义和反犹分子借以攻击犹太人的“罪证”。最后法庭虽然判定剧作家和演职人员无罪，但却禁止该剧继续演出(至 1922 年)。这次事件使施尼茨勒成了公众关注的焦点，以致禁令取消以后，作家自己做出决定，以后不再上演此剧，以免遭来不必要的误解和麻烦。

施尼茨勒的许多作品，包括戏剧和小说，曾被搬上银幕，其中《轮舞》的多个电影版本中，以法籍德裔导演马克斯·奥菲尔斯(Max Ophöls)于 1950 年拍摄的同名影片最为有名。2003 年香港导演杨诗敏根据《轮舞》拍摄了一部名为《赤之禁室》的舞台剧，因片中主演的大胆演出，该片被认为是“香港有史以来最为激情的舞台剧”。

《绿鹦鹉》(Der grüne Kakadu,1899）和《青年梅达杜斯》(Der junge Medardus,1910)是两部历史剧。前者以荒诞的手法表现法国大革命，赞

扬人民起义；后者反映维也纳人民在解放战争时期抗击拿破仑的斗争，在城堡剧院的演出获得巨大成功。

悲喜剧《辽阔的土地》(Das weite Land,1911)表现的是婚姻关系的现实题材。剧作描写一对感情疏远、各有外遇的夫妇只是依照惯常的游戏规则才维系着他们的婚姻。丈夫自己虽然有情妇，但却不能容忍妻子有外遇，在决斗中杀死了妻子的情夫。在这部剧作中，施尼茨勒通过对假象与真相、爱情与欺骗、忠实与不忠的描写，对人的内心世界这片“辽阔的土地”进行探索。1911 年，这部剧作曾在德国多个城市，以及布拉格和维也纳，共 9 大城市同时首演，盛况空前，形成施尼茨勒剧作上演的第一个高潮。

《本恩哈迪教授》(Professor Bernhardi,1912)是一部社会批判剧。医院院长本恩哈迪教授不让牧师进入病房去打搅弥留之际的病人。这一“事件”竟成了一场大争论的由头。由于本恩哈迪是犹太人，所以他的态度被认为是反教会的，他的医院同事的态度则为反犹主义和机会主义所左右，所以在职业道德同教会势力的较量中，本恩哈迪教授败下了阵。这部剧作反映了当时犹太人的处境，是对奥地利反犹、排犹主义的抗议。剧本出版后直至 1918 年一直遭到禁止。

除此以外，施尼茨勒较重要的剧作还有《不受法律保护的人》(Freiwild,1898)、独幕连续剧《生气勃勃的时刻》(Lebendige Stunden, 1902)、三幕喜剧《幕间插曲》(Zwischenspiel,1906) 和《诱惑的喜剧》(Komödie der Verföhrung, 1924)等。这些作品多以社会批判和心理问题为题材。

三　霍夫曼斯塔尔

19 世纪末，霍夫曼斯塔尔作为抒情诗人享誉文坛的时候，同时还写了许多短小的诗剧，如《昨日》(Gestern,1891)、《提香之死》(Der Tod des Tizian,1892)、《傻子和死神》(Der Tor und der Tod,1893)、《白扇子》(Der weiβe Fächer,1897)、《窗中妇人》(Die Frau im Fenster,1897)、《苏蓓德的婚礼》(Die Hochzeit der Sobeide, 1897)、《冒险家与女歌手》(Der Abenteurer und die Sängerin,1899)、《皇帝与女巫》(Der Kaiser und die Hexe, 1897)等。这些作品受唯美主义影响，刻意追求形式的完美，传统的情节结构被分解，代之以变化不定的瞬息印象和死亡的神秘等主观感受。作

家在谈到自己早年的作品时说,那都是"没有情节的剧作,是戏剧化的情绪"。对霍夫曼斯塔尔来说,戏剧形式只是一个盛满诗情的容器,因此可以说这些戏剧作品是具有戏剧形式的抒情诗。这些短剧同他的诗歌一样优美。作品的内容多表现感伤、抑郁情绪,有着明显病态的"世纪末"情绪的印记。年轻诗人同他作品中那些活动在自己小天地里的人物一样,醉心于美、爱和永恒之类的理想,认为只有在艺术中才有完美的生活。所以,诗人所刻画的生活是从艺术中来的艺术的生活,或者是"被梦幻吹得烟消云散的色彩缤纷的虚无"(《白扇子》)。在每部作品中,作家都表达了这样的认识:理想会在现实面前碰得粉碎。在他看来,艺术和生活是相互对立的。《窗中妇人》中,玛多娜·迪亚诺拉激动地期待着她爱人的到来,但她等到的却是死亡;诗剧《苏蓓德的婚礼》中,波斯姑娘苏蓓德在新婚之夜被赶出家门,遭丈夫遗弃,她无法忍受梦幻世界的崩溃,宁愿选择自杀。1898年霍夫曼斯塔尔的《傻子和死神》和《窗中妇人》分别在慕尼黑和柏林首演。这是作家的作品第一次在舞台上演出,由此他的创作开始从诗歌转向戏剧和歌剧,并最终导致与格奥尔格分道扬镳。

独幕诗剧《傻子和死神》是霍夫曼斯塔尔青年时期最著名的作品,比较典型地代表了作家这一时期短剧创作的主题和抒情风格。剧中主人公克劳迪奥是"世纪末"青年艺术家,他出身于贵族,远离生活,把大自然当做绘画,把生活当做书本,把周围的人当做玩具娃娃,整天沉溺在艺术和知识的世界里,追求唯美主义的艺术享受。小提琴奏出的乐曲使他回忆起自己的童年。但演奏小提琴的却是死神,是来带他到死亡之乡去的。作家并没有把死神写成一个可怕的骷髅,而是让他扮演一个生活导师的角色,向主人公揭示生活的真谛。克劳迪奥后悔自己虚度了一生,忽视了人生中最宝贵的母爱、情爱和友谊:

看来这就是我耽误的全部生活:
失去的快乐和从未有过哭泣的眼泪,
成天在巷子里,在这所房子里转悠,
永远的探寻毫无意义,纷乱的憧憬。

然而他的觉悟为时已晚。这个具有浓厚象征性的短剧,旨在探索人生的价值,生命哲学的影响十分明显。作品曾引起一些人的误解,认为它通过新浪漫主义的诗歌魅力表达了作者悲观颓废的人生态度。其实作家塑造的这个生活在狭小天地里、陶醉在艺术和美之中的主人公,不但失去了生活的价值,而且还不得不走向死亡。这正表明作家对那种脱离生活、远离现实的唯美主义的怀疑。

霍夫曼斯塔尔青年时期作品中所表现的矛盾和危机也是时代和社会的反映。世纪更迭时期,资本主义的迅速发展加剧了异化现象的产生,现代文明的种种弊端和社会矛盾在急剧加深,诗人以前深信不疑的一切价值,现在似乎全都成了伪价值。面对支离破碎的世界,霍夫曼斯塔尔无法理喻,无所适从,作家精神上感到困惑、迷惘、压抑和恐惧。这一切在那封著名的《桑多斯勋爵的书信》(Brief des Lord Chandos,1902)中表现得最为透彻。这封以桑多斯勋爵的署名写给自然科学家弗朗西斯·培根(Francis Bacon)爵士的信,原本是霍夫曼斯塔尔写给格奥尔格的,柏林《日报》(Der Tag)以《一封信》(Ein Brief)为题,于1902年10月18、19日两天加以连载。《桑多斯勋爵的书信》立即被认定是作家的自传性书信。信中写道:

> 最近,我的情况是:我觉得完全不能连贯地思考和谈论什么事情。我先是感到不能讨论比较高深一些的或是普通的题目,连那些人人不假思索就可运用自如的话,嘴里都说不出来。只要说到"精神"、"心灵"或者"身体"等字眼,我就觉得有一种无法解释的腻味……

这封信表明,诗人的精神和创作出现了危机,诗人第一次说出了对语言的怀疑。这封信标志着诗人摆脱早期诗歌和诗剧创作上唯美主义倾向的强烈意愿,是结束19世纪末新浪漫主义—象征主义运动危机的征兆。同时,它也是揭示当时欧洲社会危机的代表性文献。世纪转折时期的诗人们深感"为艺术而艺术"不能为他们提供关于存在等重大问题的答案,他们面对的尽是生与死、生活与艺术、现实与梦幻以及社会与个人的对立。他们既不能对对立的这一面或那一面表明自己的态度,又不能辩证地去看待这些对立。在这转折时期,为了走出困境,霍夫曼斯

塔尔开始研究古典作家的作品，尝试用古典悲剧的形式改编英国剧作家奥特威(Thomas Otway)的悲剧《得救的威尼斯》(Das gerettete Venedig, 1904;原作写于1682年)。1901—1905年间,他还写了古希腊题材的《厄勒克特拉》(Elektra)和《俄狄浦斯与斯芬克司》(Ödipus und die Sphinx),改编了索福克勒斯(Sophokles)的《俄狄浦斯王》(König Ödipus)等作品。这时,霍夫曼斯塔尔也在深入研究弗洛伊德的著作,上述作品中也反映出精神分析学对他的影响，以及他在20世纪初对传统文化的重新诠释。如在作家笔下,厄勒克特拉这位阿伽门农(Agamemnon)的女儿,因父亲的死而疯狂憎恨母亲,成了一个复仇女神,体现了“恋父情结”;而俄狄浦斯王则是“恋母情结”的典型代表。这两部作品对人类下意识或潜意识中的未知领域进行了探索。在《俄狄浦斯与斯芬克司》中还有着大量病理学的描写。

霍夫曼斯塔尔创作上的转向,也关系到他和格奥尔格的友谊。1891年霍夫曼斯塔尔与格奥尔格结识,并以洛里斯的笔名在格奥尔格的《艺术之页》上发表诗作。经过一段短暂的“蜜月”,两人的关系一年比一年冷淡,并常常发生龃龉,到1906年两人之间就中断了通信。两位诗人友谊的破裂,固然有两人个性和行为方式等方面存在着明显差异的因素,不过,两人美学思想上的分野逐渐扩大,尤其是霍夫曼斯塔尔的创作脱离唯美主义,从诗歌向戏剧和歌剧的转变,才是导致两人友谊破裂的重要原因。

与此同时,霍夫曼斯塔尔也开始了小说创作,1905年出版的小说集《第672夜的童话》(Das Märchen der 672. Nacht) 收有3部中篇小说。1907年开始构思、写于1912或1913年的长篇小说《安德烈亚斯》(Andreas oder Die Vereinigten),后几经修改、补充,作家生前仍未能完成,作家死后小说遗稿于1932年出版。

1903年5月经赫尔曼·巴尔的介绍,霍夫曼斯塔尔结识了著名导演马克斯·赖因哈特和他周围的演员,从他们那儿获得许多戏剧创作的启迪。赖因哈特于当年10月就把诗人的独幕希腊诗体悲剧《厄勒克特拉》搬上柏林的舞台;此后,诗人的《耶德曼》(Jedermann,1911;又译《每个人》)、《玫瑰骑士》(Der Rosenkavalier,1911)和《萨尔茨堡世界大舞台》(Das Salzburger groβe Welttheater,1922) 等许多作品也都是由赖因哈特搬上

舞台并走向世界的。1906 年 2 月霍夫曼斯塔尔在柏林与作曲家里夏德·施特劳斯结识,此后进行了长期合作。1909 年施特劳斯为霍夫曼斯塔尔的悲剧《厄勒克特拉》谱曲,由此两人开始了长期合作。施特劳斯以夸张的极端手法来表现这部作品中主人公偏执和阴暗的心理以及痛苦和仇恨的感情:尖锐的不协调的声音以及杂乱无章的和声,有时还伴以女主人公的尖叫声,这就赋予了这部歌剧许多表现主义的因素。此后他又为霍夫曼斯塔尔的《阿里阿德涅在纳克索斯岛上》(Ariadne auf Naxos, 1910)、《玫瑰骑士》、《没有影子的女人》(Die Frau ohne Schatten,1919)、《埃及的海伦》(Die ägyptische Helena,1928) 等许多剧作谱曲,《阿拉贝拉》(Arabella,1928)是两人合作的最后一部歌剧。这样,著名剧作家与著名作曲家以及著名导演联手,结为黄金搭档,构成名副其实的金三角,在文学、戏剧和音乐史上传为美谈。霍夫曼斯塔尔在歌剧创作方面取得了巨大成功,名声远播。

霍夫曼斯塔尔和施特劳斯合作的歌剧中,《玫瑰骑士》影响最大。《玫瑰骑士》是三幕音乐喜剧。猎色老手奥克斯男爵看中了巨富法尼纳尔的财富,欲向其女儿索菲求婚。他来到陆军元帅韦登贝格公爵家里,要紧急拜见公爵夫人,告知欲向索菲求婚之事。随后,公爵夫人的年轻情人,出身名门望族的奥克塔维安装扮成侍女,将男爵的银质玫瑰送到索菲小姐家里,作为求婚礼物。谁知"玫瑰骑士"和索菲小姐竟一见钟情,两人还共同设计一个圈套,揭露了男爵的丑恶嘴脸,使他原形毕露,狼狈不堪,索菲乘机与他解除婚约。奥克塔维安和索菲真诚相爱,结为夫妻。剧作淋漓尽致地揭露了没落贵族的道德败坏,辛辣地嘲弄了以金钱为目的的爱情,热情歌颂年轻人两心相悦的真情。这部歌剧还体现了作家这一时期与以往完全不同的语言特色:将维也纳方言、贵族腔以及戏剧和文学语言融合在一起。长期以来《玫瑰骑士》一直是欧洲著名歌剧院的保留剧目。

第一次世界大战以前,霍夫曼斯塔尔从《〈星星〉中的西尔维娅》(Silvia im »Stern«,1907)开始,就创作了喜剧《克丽斯蒂娜的归来》(Cristinas Heimreise,1909)和《玫瑰骑士》。他认为,喜剧是"最深意义上的生活艺术"。第一次世界大战中奥地利战败,奥匈帝国土崩瓦解,这时他想起了诺瓦利斯(Novalis)的话:战争失败以后应该写喜剧。于是他又继续战

前就已开始的喜剧创作，通过喜剧为随着君主制度一起沉沦的奥地利贵族社会树立一块讽刺纪念碑。战后，霍夫曼斯塔尔创作了《惹麻烦的人》(Der Schwierige,1921)、《刚正不阿》(Der Unbestechliche,1923)、《埃及的海伦》和《阿拉贝拉》等喜剧作品。霍夫曼斯塔尔深信，善良是事物之必然，必将按照事物的规律发挥其作用，正所谓“善有善报”。他的这一信念在《惹麻烦的人》中表现得最清楚。

《惹麻烦的人》的创作始于第一次世界大战期间，完成于1920年。主人公，39岁的比尔伯爵，出身名门望族，性格内向，不善言词，有点胆怯和腼腆，常常会惹出一些麻烦。战争中负伤回来后，享有极大的威望。一次他带着两项使命去参加社交晚会：说服朋友的妻子与她丈夫重归于好；为他外甥向伯爵女儿海伦妮提亲。但出乎大家的意料，尚未娶亲的比尔伯爵，非但得到了海伦妮的爱情，而且还拯救了一桩濒临破裂的婚姻：他朋友的妻子原本对他心仪已久，见到他与海伦妮相爱，也只好放弃自己的希望，回心转意，同丈夫和解。这部喜剧的艺术表现一直受到好评。所有出场的人物性格都很鲜明，作家在剧中还把欢快和严肃融为一体。作品对那些虚伪和反常的关系进行深刻揭露，对符合道德规范的婚姻关系加以大力颂扬。通过这部喜剧，霍夫曼斯塔尔想要再现奥地利古老的贵族社会的魅力和品格，所以把比尔伯爵塑造成一个英雄，一个一去不复返的旧时代的辩护士，并赋予他“真”和“善”的品格，表达“善有善报”的思想。把一个旧时代的贵族作为“新人”的形象，反映了作家思想上的保守性。这样，作家关于“善良”这一信念连同它的缺失在《惹麻烦的人》中都清楚地显示出来了。

与《惹麻烦的人》相反，喜剧《刚正不阿》的主人公不是贵族，而是男爵家的仆人。他对男爵已婚公子雅洛米尔同两位姑娘私通的不道德行为感到愤慨。在男爵夫人的支持下，老仆人终于使得男爵公子改邪归正，重新享受婚姻的幸福，他也成了这个贵族家庭道德和尊严的保护墙。

1920年，霍夫曼斯塔尔同马克斯·赖因哈特共同筹办萨尔茨堡艺术节(Salzburger Festspiele)。1920年8月22日，《耶德曼》在萨尔茨堡旧城大教堂广场露天舞台上的演出，拉开了萨尔茨堡艺术节的历史帷幕。

《耶德曼》是根据英国中世纪神秘剧改编的，这是一部“关于富人之

死的戏剧”,是宗教寓意剧,也是劝人为善的道德训喻剧。耶德曼为富不仁,本该受到魔鬼的惩罚,但因曾得过他一点儿好处的“好事”和“信仰”在上帝面前为他作证,才得到上帝的宽恕。耶德曼百感交集,深感只有“好事”和“信仰”才能拯救人的灵魂。最后他虽然走向了坟墓,但却保住了灵魂没被魔鬼捉去。“恶有恶报,善有善报”——这就是作家要告诉读者和观众的,要大家积德行善。“耶德曼”是音译,这个词的德文原意是“人人”或“每个人”。用这个词作为主人公的名字,作家的用意是很明显的,这就是说,这部喜剧的训喻不是针对某个人,而是针对所有人的。耶德曼是很有钱,结果走向了反面,异化成了金钱的奴隶。作家对资本主义发展所引起的异化现象的揭露发人深省,这个教训值得每个人吸取。《耶德曼》于1911年以音乐剧的形式在柏林首演,但它的名声主要归功于1920年8月22日作为歌剧在萨尔茨堡艺术节上的推出。当傲慢的耶德曼在萨尔茨堡旧城大教堂广场露天舞台上,在神灵的指引下最终得救的那一刻,夕阳从教堂尖塔背后显现,一缕金光洒在主人公身上,全剧在夕阳的余晖中结束。演出受到热烈欢迎,取得巨大成功,此后,《耶德曼》每年都是萨尔茨堡艺术节上的压轴戏。《耶德曼》、《玫瑰骑士》、《萨尔茨堡世界大舞台》和霍夫曼斯塔尔的其他一些剧作不仅是艺术节的保留节目,而且还经常在欧洲的许多剧院上演。

《钟楼》(Der Turm,1925)是霍夫曼斯塔尔根据西班牙作家卡尔德隆的著名剧本《人生如梦》改编的一部政治剧,暴力同精神的对立是这部剧作探讨的中心问题。剧本反映了作家对第一次世界大战以后欧洲文明危机的恐惧和作家晚年的心境,剧中有句台词:“除了从精神到精神,其他一切都是空的。”这表明,作家认为从现实世界退却是脱离“日常生活洼地”的惟一出路。

霍夫曼斯塔尔还为广泛传播人道主义优秀文学遗产做出了重要贡献,他选编的《德语小说选》(Deutsche Erzähler,1912)、26卷小开本《奥地利文库》(Österreichische Bibliothek,1915—1917)和《德语读本》(Deutsches Lesebuch,1922—1923)等作品至今仍是人们喜爱的读物。

1929年7月15日,霍夫曼斯塔尔的大儿子不幸自杀,这使诗人受到了致命打击,在儿子尚未安葬之前他就突然中风而死。

第六节　叙事文学

一　施拉夫、爱德华·冯·凯泽林伯爵、里卡达·胡赫和伯恩哈德·凯勒曼

1890年代，各种新的文学思潮兴起的时候，许多作家同多种文学流派有着种种联系，在文学新潮里自由翻滚，成为文学新潮的弄潮儿，如在叙事文学方面的约翰内斯·施拉夫、爱德华·冯·凯泽林伯爵、里卡达·胡赫和伯恩哈德·凯勒曼等，他们在德国文学史上都是颇有影响的作家。

约翰内斯·施拉夫（Johannes Schlaf,1862—1941）

施拉夫和阿尔诺·霍尔茨在80年代末合作创作了被誉为自然主义样板的小说集《哈姆雷特爸爸》和剧本《泽利克一家》,1892年以《新轨道》为书名结集出版了两人合著的所有作品后,两人的合作也就结束了。施拉夫回到他称作町斯达(Dingsda)的故乡奎尔福特,创作了自然主义剧本《厄尔策师傅》(Meister Ölze,1892)、作品描写一位患肺结核的木匠濒死时的痛苦。1893年施拉夫患神经症,他一面养病,一面创作。和霍尔茨分道扬镳以后,他脱离了自然主义,直到19世纪末20世纪初他作品的内容多以描写田园风光、大自然和“小人物”为主,如小说集《在町斯达》(In Dingsda,1892)、《春》(Fröhling,1895)、《宁静的天地》(Stille Welten,1899)和《春花》(Fröhlingsblumen,1901)等;诗歌又重新趋于内心化和音乐性。这时他的思想开始转向神秘主义和思辨的自然哲学。这一思想倾向贯穿于作家的整个后期创作。他写了一系列以探索宗教哲学问题为内容的长篇小说，如长篇小说三部曲——《第三帝国》(Das dritte Reich, 1900)、《探求者》(Die Suchenden,1902)和《彼得·博伊厄之求婚》(Peter Boies Freite,1903)。另外还著有《修女》(Die Nonne,1905)和《耶稣基督和索菲》(Christus und Sophie,1906)等长篇小说。1905年以后他写了大量散文随笔和论著,宣扬他的地心说世界观,以反对日心说。

爱德华·冯·凯泽林伯爵(Eduard Graf von Keyserling,1855—1918)

凯泽林伯爵虽然出身于德国疗养地帕德恩宫(SchloB Paddern)的乡村贵族家庭,但在创作风格上却接近维也纳现代派。他早年在多尔帕特(Dorpat)大学学习法律、哲学和艺术史,后又在维也纳和格拉茨继续学

业。1875年到慕尼黑,很快就适应了那里的文学艺术环境和氛围,1899年定居慕尼黑。凯泽林的创作以小说为主,青年时期的长篇小说《罗莎·赫茨小姐》(Fräulein Rosa Herz,1887) 和《第三个楼梯》(Die dritte Stiege,1892)等,以及剧作《春之祭》(Fröhlingsopfer,1900)、《笨汉斯》(Der dumme Hans,1901)和《彼得·哈威尔》(Peter Hawell,1904)等均属于自然主义作品。后来他越来越明显地脱离了自然主义。1903年以后,他开始以印象主义的方法去表现早期作品中人物所属的世界, 亦即波罗的海贵族以及他们的亲戚、车夫、农民、女仆、家庭教师、神甫和医生等人物的世界。他擅长驾驭所见到的事物,并将其组织成精巧的艺术作品。不过他作品的题材大多都是一样的:关于婚床、决斗和自杀,关于孤独的、抱怀疑态度的人。在凯泽林看来,情爱非常重要,是"社会生活的推动力",它控制着"人的生活的各种关系,使其变得色彩缤纷,错综复杂,并在其中加进一把幸福的、毁灭性的激情之火"。虽然1907年凯泽林双目失明,但创作力依然十分旺盛, 在此前后写出了《贝娅蒂和玛蕾莱》(Beate und Mareile,1903)、《闷热的日子》(Schwöle Tage,1906)、《杜马拉》(Dumala,1908)、《多彩的心》(Bunte Herzen,1909)、《波浪》(Wellen,1911)、《暮色中的房屋》(Abendliche Häuser,1914)、《南坡》(Am Södhang,1916)、《女公爵们》(Förstinnen,1917)和《寂静的一隅》(Im stillen Winkel,1918)等长篇小说,一直笔耕到生命的终点。在他孤独地离开人间以后不久,他所描写的那个世界也覆灭了。

里卡达·胡赫(Ricarda Huch,1864—1947)

被托马斯·曼誉为"德国第一女性"的里卡达·胡赫出身于下萨克森州不伦瑞克(Braunschweig)的大商人家庭。1883年和1887年父母分别去世后,她于1888年迁居瑞士苏黎世。因为当时只有瑞士允许女子上大学,德国的大学还不收女生(1891年德国的大学才第一次接受女生),所以胡赫是在苏黎世完成大学学业的(1888—1891),并于1892年获苏黎世大学哲学博士学位,从而成为德国最早的女博士之一。在个人生活方面,她两次结婚两次离异,但与第一任丈夫一直保持着友好关系。1926年胡赫被选入刚成立的普鲁士艺术科学院, 成为该机构的第一位女院士。1933年,她抗议纳粹推行种族主义,反对纳粹搞"思想一体化"而对院士进行清洗,并拒绝在向纳粹效忠的誓言书上签字,她毅然退出普鲁

士艺术科学院。面对纳粹的专制与残暴,诗人大义凛然,毫不畏惧,令人敬佩。第三帝国时期,她留在德国,成为"内心流亡作家"。

胡赫是诗人、小说家,但她不仅在文学创作方面,而且在文学研究和历史研究方面也有很深的造诣,并在这些领域都获得很大成功。在文学创作上,虽然新古典主义、青春风格等文学思潮对她有过影响,但从总体上来说,她的作品,尤其是诗歌的风格属于浪漫主义;瑞士作家康拉德·费迪南德·迈耶(Conrad Ferdinand Meyer)和凯勒(Gottfried Keller)对她的诗歌和小说创作也有很大影响。1891 年,她以里夏德·胡戈(Richard Hugo)的笔名出版的第一部《诗集》(Gedichte)青春风格比较明显,后来出版的《诗集》(Gedichte,1894)、《新诗集》(Neue Gedichte,1907) 和《爱情诗》(Liebesgedichte,1912)的风格则属于新浪漫主义。1891 年,胡赫的第一篇短篇小说《黄金岛》(Die Goldinsel) 在伯尔尼的《联盟报》(Der Bund)上发表。1893 年她的第一部长篇小说《小鲁多尔夫·乌尔斯洛伊的回忆》(Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jöngeren)出版。小说通过汉堡贵族的儿子乌尔斯洛伊因厌世而逃进修道院这根主线,描写主人公的生活经历和这个贵族家庭的衰落过程。实际上作家在这部作品中记录了她自己与表兄里夏德·胡赫(Richard Huch,1907 年成为她的第二任丈夫)之间的爱情关系。作家在这部小说中有意识地运用与自然主义相对立的创作方法,以迷人的浪漫主义气氛和抒情的音乐性的语言叙说主人公处于梦幻、激情和断念之间的生活感受,小说弥散着浓厚的忧郁和伤感情绪,成为典型的新浪漫主义作品。小说出版以后受到好评。胡赫的小说创作非常丰富,题材和形式也十分广泛。《胜利巷纪事》(Aus der Triumphgasse,1902)是胡赫最出色的长篇小说,它描写意大利亚得里亚海东北角的城市的里雅斯特(Triest)贫民区下层人民的生活:犯罪、放荡、疾病和贫困。在这部同样富于音乐性的作品中,作家将人的命运描写成一个个的谜,生活就像是一个幻象。长篇小说《人生如梦》(Vita somnium breve,1903;1913 年第 2 版易名《米夏埃尔·温格尔》,Michael Unger)又采用了《小鲁多尔夫·乌尔斯洛伊的回忆》中的梦幻氛围和忧伤情调,描写的也是一个旧家族的兴衰史,不过这部小说的主人公没有逃进修道院,而是认识到时代的要求,重新回到了先前他因渴望自由而逃离的狭窄天地。此外胡赫还写了讽刺小说《肥皂泡》(Seifenblasen,1905)、书信体小

说《最后一个夏天》(Der letzte Sommer,1910)、侦探小说《德鲁加案件》(Der Fall Deruga,1917)等。《加里波第三部曲》(Garibaldi-Trilogie)是胡赫计划创作的反映意大利民族统一运动著名领袖加里波第革命活动的历史小说,写出了三部曲的前两部《罗马保卫战》(Die Verteidigung Roms,1906)和《罗马之战》(Der Kampf um Rom,1907),第三部准备写加里波第在失望和痛苦中生命的终结,但一直没有问世。此外,她还写了大量人物传记和评传, 如《凯勒评传》(Gottfried Keller,1904)、《华伦斯坦》(Wallenstein,1915) 和《路德的信念》(Luthers Glaube,1916) 以及自传《瑞士的春天》(Fröhling in der Schweiz,1938)等。尤为珍贵的是,胡赫在其于第三帝国时期创作的短篇小说《伪祖父》(Der falsche Groβvater,1940 年写成,1947 年印行)中讽刺了纳粹的种族理论以及纳粹对德国历史上神圣罗马帝国皇帝弗里德里希一世(红胡子皇帝)的崇拜。中篇小说《白夜》(Weiβe Nacht,1943 年在瑞士出版)的情节虽然发生在第一次世界大战时期的俄国,但明确地预示了第二次世界大战的灾难即将降临在德国。胡赫很注意保持自己作品的艺术水准,但有些作品的质量不够高,如侦探小说《德鲁加案件》;有些作品结构比较松散,如长篇历史小说《加里波第三部曲》。

胡赫在文学和历史研究方面成绩也很骄人。她研究德国浪漫主义的专著《浪漫主义的全盛时期》(Blöthezeit der Romantik,1899)和《浪漫主义的兴衰》(Ausbreitung und Verfall der Romantik,1902) 以及历史著作《德国的伟大战争》(Der groβe Krieg in Deutsch land, 1912/1914;1929 年更名为《三十年战争》,Der Dreiβigjährige Krieg)等具有很高的学术价值,已经成为权威著作。如今,胡赫的著作受到德国研究界的广泛重视。

伯恩哈德·凯勒曼(Bernhard Kellermann,1879—1951)

凯勒曼是 20 世纪上半叶最受欢迎的作家之一,因长篇小说《隧道》而出名。他出生在菲尔特(Förth),曾游历欧洲、美洲和亚洲,还 5 次去过苏联,到过中国,写下了如《漫步在日本》(Spaziergang in Japan,1910)等旅游文学。早年创作受象征主义、新浪漫主义的影响,尤其是受到挪威作家汉姆生和丹麦作家雅科布森的影响,创作了《耶斯特和李》(Yester und Li,1904)、《英格博格》(Ingeborg,1904)、《死亡》(Der Tod,1909)和《大海》(Das Meer,1910)等许多新浪漫主义和印象主义的抒情长篇小说,其中的人物充满感伤情调,他们不是引诱别人就是被别人引诱,小说中描绘的自然

景色多姿多彩。1913 年发表的科幻小说《隧道》(Der Tunnel)引起巨大反响,一年之内就重印了 110 次,使凯勒曼名噪一时。作家以前创作中的那些特点和风格,在这部小说中已经完全不见了,印象主义和新浪漫主义的影响也已消失。《隧道》描写修建从欧洲横穿大西洋、通往美国的海底隧道过程中所遇到的困难和挫折,讴歌了面对各种艰难险阻,信心毫不动摇的科学技术人员。最后,他们依靠科技,终于战胜大自然,创造了辉煌的业绩。小说同时也对隧道工人恶劣的工作条件和资本家无视他们死活的态度提出了严厉的批评。从《隧道》开始,凯勒曼写了《舍伦贝格兄弟》(Die Bröder Schellenberg,1925)、《阿纳托尔城》(Die Stadt Anatol, 1932)和《蓝绶带》(Das blaue Band,1938)等一系列反映 20 世纪伟大科技成就的小说,其中长篇小说《蓝绶带》是作家根据英国豪华巨轮泰坦尼克号于 1912 年 4 月在海上沉没的惊心动魄的事件写成的。

第一次世界大战期间,凯勒曼担任记者,写了《西线的战事》(Der Krieg im Westen,1915)和《阿戈纳森林之战》(Der Krieg im Argonnerwald, 1916)两部反映这次大战的长篇小说。1918 年的德国革命使凯勒曼深受震撼,他在长篇小说《十一月九日》(Der neunte November,1920)中揭露军国主义的罪恶和战争的残酷,描写了民众的反战行动,讴歌 1918 年德国声势浩大的群众革命运动。这部作品的风格已经包含了一些表现主义因素。从 1926 年底开始,凯勒曼作为记者作了一次长时间的亚洲之旅,并于 1928 年来到中国逗留了半年,后来他把对中国的印象加工成一篇小说《扬子江》(Jangtsekiang,1934),描写西方帝国主义对中国人民的掠夺。凯勒曼是普鲁士艺术科学院文学院院士,1933 年遭到纳粹清洗。他在长篇小说《亡灵舞》(Totentanz,1948)中通过两兄弟的不同生活道路,揭示纳粹必然覆灭的历史规律。1950 年凯勒曼参与创建民主德国艺术科学院的工作。

二 施尼茨勒

作为戏剧家,施尼茨勒名声远播,但是他的小说也一直受到读者的青睐,他在小说创作上的成就和影响并不亚于他的戏剧作品。在叙事文学方面,他写了大量中、短篇小说和两部长篇小说。

中篇小说《死亡》(Sterben,1895)是作家出版的第一部小说,表现的

是“爱与死”的主题。小说描写肺结核患者费里克斯在生命的最后阶段的状态和心理。采用心理分析的方法，揭示出费里克斯和玛丽这对情侣在爱与死面前的复杂心理状态。玛丽原先表示，决心与费里克斯生死相爱，如果费里克斯走了，她也将随他而去；费里克斯出于对玛丽的爱，坚决拒绝了玛丽的想法。但是随着费里克斯病情的恶化，在“死亡”将成为现实的时候，这对恋人的心理均起了微妙的变化：向各自原来打算的相反方向变化。费里克斯从原来拒绝玛丽殉情的打算变为强烈要求玛丽兑现自己的承诺。玛丽的心理也起了相反的变化，原来决心为爱而死，这时由爱变为了同情，后来在死亡面前只剩下了厌恶和恐惧。小说对这对恋人在“爱与死”面前的心理描写十分细腻、出色。

中篇小说《古斯特少尉》(Leutnant Gustel，1901)最初发表在《新自由报》(Neue Freie Presse)1900年圣诞副刊上，1901年出书。这是施尼茨勒的第一部内心独白(意识流)小说。从发表时间上来说，它与贝尔-霍夫曼的内心独白小说《格奥尔格之死》(1900)是同一年，从这一点来说，认为《古斯特少尉》是德语文学中最早的内心独白小说并没有错，笔者所见到的国外或国内的资料上全都是这么写的。不过仔细说来，这一说法并不太精确，因为贝尔-霍夫曼的《格奥尔格之死》虽然发表于1900年，然而在1893年就已经写出来了，不过它远没有《古斯特少尉》有名。且不说这“第一”的称号究竟应归属贝尔-霍夫曼还是施尼茨勒，但是有一点是可以肯定的：施尼茨勒用内心独白技巧写的《古斯特少尉》要比普鲁斯特、乔伊斯和伍尔夫的意识流代表作早一二十年左右，因此，《古斯特少尉》在文学史上占有特殊的地位。

愚昧无知而又自以为是的古斯特少尉，因一件他认为影响了帝国军人荣誉的事(其实是一件微不足道的小事)，决斗不成，就决定以自杀来挽救自己作为军官的荣誉。他的内心独白勾画出他整整一夜之间意识忽闪跳跃的流动轨迹。次日清晨，他偶然得知“侮辱”他军人荣誉的面包师已经突然中风死去，少尉感到内心的压抑得到了宣泄，蒙受的耻辱已经消除，他的心理平衡也就得以恢复。通过内心独白的叙述形式，作家揭示了这件事情所引起的第一人称主人公的内心活动以及事件的外在进展情况。主人公那些瞬间想法、回忆和感觉如果不是通过内心独白，在正常情况下读者是无法知晓的。小说深刻地揭示和讽刺了奥地利

军人的平庸、恐惧、狭隘、浅薄、虚荣心和精神空虚。施尼茨勒于1882—1883年曾在维也纳军队医院服了一年兵役，对奥匈帝国军队的虚荣心和腐朽本质有着深切的了解，为创作这篇小说以及揭示奥地利军队腐朽本质的其他作品积累了素材。这篇小说曾给作家带来了很多麻烦。因为小说嘲笑了决斗礼俗，小说发表后，作家为此受到激烈攻击，军方指责他损害了奥匈帝国军队的威望和声誉，帝国军官名誉法庭撤销了作家中尉军医的军衔。

施尼茨勒在他的《卡萨诺瓦返乡》(Casanovas Heimfahrt,1918)、《埃尔丝小姐》(Fräulein Else,1924)、《法官夫人》(Die Frau des Richters,1925)、《梦幻故事》(Traumnovelle, 1926)和《拂晓的赌博》(Spiel im Morgengrauen,1927)等后期作品中，加大了精神分析的深度和力度。

中篇小说《埃尔丝小姐》因为再次运用了内心独白的形式，而被称为《古斯特少尉》的姐妹篇。年轻美貌的埃尔丝小姐是维也纳一位著名的律师的女儿，她随姨妈度假时，从母亲的来信中得悉，父亲因侵吞一笔掌管的资产而陷入了法律危机，母亲请求女儿向也在那儿度假的古董商封·多尔斯代先生求助。早已对埃尔丝小姐垂涎三尺的多尔斯代同意帮忙，但有一个条件：埃尔丝小姐必须把自己的裸体让他欣赏。小说通过埃尔丝小姐的内心独白和自由联想，现实与虚幻、真相与假象的交织，将埃尔丝小姐在这个难题面前复杂、错乱的心理活动展示在读者面前。为了借到巨款，挽救父亲，她不得不脱光衣服，但又不愿在恶棍古董商面前脱，于是她选择在古董商也在场的音乐沙龙里当众脱光自己的衣服。埃尔丝小姐的内心独白揭示了她自己行为的心理动因：既然脱光衣服是不可避免的，那么自己的胴体给一个男人欣赏还是给所有的男人欣赏并没有什么大的区别。这个出人意外的结局显示了作家写作艺术的高超，小说对当时维也纳社会的批判十分深刻。《古斯特少尉》和《埃尔丝小姐》这两篇小说的现实时间都很短，前者是一夜，后者是从黄昏到晚上，但主人公意识流动的跨度却很大，心理时间要比现实时间长得多。

《梦幻故事》先是发表在1925年的《女士》杂志(Dame)上，1926年出书。作为精神病医生，施尼茨勒对梦和精神分析作了长期研究。1885年施尼茨勒就认识了弗洛伊德，但是直到1922年两人才有第一次较长

时间的会晤。在将近40年的时间里,他们两人都生活和工作在同一座城市维也纳,平行地进行精神分析的研究,都对解梦感兴趣,都在探索深层心理的奥秘。弗洛伊德创立了精神分析学说,施尼茨勒则把精神分析理论运用于文学创作。两人分别在心理学和文学领域开辟了新的途径。《梦幻故事》是施尼茨勒多年研究精神分析的成果。小说中一对幸福美满的夫妻,因妻子的一个情色的梦,引起丈夫一连串的猎艳和性放纵。这对夫妻的婚姻遭遇了可怕的道德危机,几乎堕入深渊。丈夫在过了两夜梦幻似的生活之后,终于回心转意,同妻子重新开始新的生活。小说对猜忌、迷恋、情欲和性的宣泄进行了深入的探讨。美国电影大师斯坦利·库布里克(Stanley Kubrick)曾将小说搬上银幕,拍摄了名为《紧闭双目》(Eyes Wide Shut)的惊悚悬念片。

施尼茨勒还写有《通向自由之路》(Der Weg ins Freie,1908)和《特蕾莎》(Therese,1928)两部长篇小说。前者通过一个青年的爱情故事,反映维也纳社会日益严重的排犹主义,以及犹太知识分子的恶劣处境,真实地描绘了危机四伏的奥地利社会状况和"山雨欲来风满楼"的气氛,是一部具有文献价值的社会小说。后者叙述一个普通女子的坎坷人生,对当时的社会进行了控诉和鞭笞。

施尼茨勒生活的时代正是奥匈帝国末期,帝国大厦风雨飘摇。他的作品(包括戏剧作品和叙事作品)无不打上了那个时代的印记。在他的作品中,大致可以看到以下一些明显的特点:一、作品几乎全都以他最熟悉的维也纳为背景,再现了在"世纪末"气氛笼罩下奥匈帝国首都的真实情景,是哈布斯堡王朝没落时期社会、政治、风俗、人情的编年史。他的作品通过各种人物醉生梦死的生活,深刻揭露了上个世纪末到第一次世界大战前奥匈帝国首都维也纳社会的光怪陆离的情景,成功地再现了这个"沉沦的世界","昨日的世界",并成为奥地利社会的一位重要批评者。二、红杏出墙的妻子,不忠的丈夫,游手好闲的纨绔子弟,在肮脏的角落里鬼混的文人墨客,命途多舛的少女、妓女,以及虚荣心特强的帝国军官等是他作品中经常出现的人物。这些人都面临精神危机,他们不能把握自己的命运,只好采取逃避的态度,去追求奢靡的享受和感官刺激。三、作品大多以性爱为主题,作品中的人物都在醉生梦死中寻欢作乐,在爱与死、灵与肉、忠实与欺骗、真相与假象、游戏与现实的抗

争中演绎出一幕幕人生的悲喜剧。施尼茨勒并不是为了写性爱而写性爱，他不具体描写性爱的行为过程和细节，而是注重对人内心世界的发掘。四、在文学形式和表现手法上，他不因循传统，而是勇于探索和创新。他以自己的医学知识为基础，采用内心独白和心理分析的方法，捕捉人物在瞬息间的感受和体验，透视人性和人的复杂的内心世界，揭示人物的潜意识和性本能。弗洛伊德在科学上创立了精神分析学说，施尼茨勒则将精神分析的方法运用于文学创作，被称为弗洛伊德在文学上的“双影人”。他的戏剧作品打破了传统的格式，创造了独幕连续剧（《阿纳托尔》）、场景对话（《轮舞》）等形式；他的叙事作品抛弃了叙述故事的传统手法，开创了内心独白小说，对20世纪的现代派文学产生很大影响。

鉴于施尼茨勒在文学方面的杰出成就，1914年的诺贝尔文学奖已决定由他和彼得·阿尔滕贝格共同分享，而且他也收到了有关方面的书面通知，后来由于战争原因，1914年的诺贝尔奖没有颁发，这对施尼茨勒来说，不啻是煮熟的鸭子又飞走了。

施尼茨勒在一生中不断地被误解、诋毁、攻击，还被法律诉讼所困扰。他的很多作品被查禁。在纳粹时期他的全部作品都被付之一炬。20世纪50年代以后对他的评价才有了转变。像“沉沦世界的诗人”和“甜妞诗人”之类以前用来称呼作家的贬义词，如今成了对他的褒誉。施尼茨勒的研究者莱因哈德·乌巴赫(Reinhard Urbach)指出：“随着20世纪时间的推移，维也纳作家阿图尔·施尼茨勒对欧洲文学的意义将显得更为重要。”[①]

施尼茨勒对中国现代文学有着一定的影响。早在20世纪20年代，《阿纳托尔》就有了中译本。30年代出现了译介施尼茨勒的高潮，郭绍虞、施蛰存、刘大杰、赵伯颜、赵景深等作家或是翻译施尼茨勒的剧作和小说，或是撰文推荐这位奥地利作家。施尼茨勒的心理分析小说对中国30年代“新感觉派”作家，尤其是对施蛰存产生过很大影响。施蛰存翻译了施尼茨勒的不少作品，他小说中“杰出的‘内心独白’和现实、幻觉合为一体的手法，对施蛰存专心一意地研究女性的心理行为，画出一幅幅

① 转引自 Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts, Volk und Wissen, Berlin 1988, S.50。

的‘女体习作绘’,是有直接影响的”。[①]

三　瑞士小说家罗伯特·瓦尔泽和瓦尔特·西格弗里德

罗伯特·瓦尔泽 (Robert Walser, 1878—1956)

世纪交替时期的文学思潮和流派也开始逐渐影响到瑞士。这一时期重要的瑞士德语诗人和小说家罗·瓦尔泽就是一位向现代派过渡的瑞士先锋作家,印象主义色彩较浓,他是20世纪上半叶最重要的瑞士德语作家之一,他和他那一代作家的创作使瑞士文学同欧洲文学的发展接上了轨。罗·瓦尔泽生于比尔(Biel)。他父亲是书籍装订工人,开一家纸张和玩具商店,生有八个儿女。瓦尔泽只受过短期学校教育,学过银行业务,此后便过着频繁更换工作地点和工作岗位的不稳定的生活,曾在德国和瑞士多个城市的银行和保险公司任职,还当过私人秘书,有了点钱,他就放弃职位,背上装着面包和烟的背包,外出徒步漫游。

1906年他来到柏林,投靠当画家和舞美设计的哥哥卡尔(Karl Walser,1877—1943),从事文学创作。在柏林,他完成了《坦纳的兄弟姐妹》(Geschwister Tanner,1907)、《助手》(Der Gehölfe,1908)和《雅各布·冯·贡滕》(Jakob von Gunten,1909)等自传体小说。这三部长篇小说都带有作家的自传色彩,反映人们对于现实世界难以适应的情况,表现世纪交替时期人们对资本主义社会发展感到的不安和产生的反抗情绪。《坦纳的兄弟姐妹》描写他早年在苏黎世当职员时的生活经历,书名影射他自己的兄弟姐妹;《助手》叙述他在苏黎世湖畔一个工程师那里当秘书期间看到的资产阶级家庭的虚伪和堕落,是一部时代批判小说;《雅各布·冯·贡滕》以日记的形式描写一所以培养学生的绝对服从和仆役思想为目的的孤儿院,揭示瑞士教育的弊端。卡夫卡的《城堡》曾受过这部小说的影响。凭借这三部长篇小说,瓦尔泽虽有了一定的知名度,但他还是难以融入柏林的文学生活,同时也是出于经济原因,瓦尔泽于1913年抑郁不振地返回瑞士,到贝勒莱(Bellelay)他妹妹丽莎(Lisa)那里,后回到家乡比尔。生活上的放荡不羁,使他在社会上感到很寂寞,他的书又没

① 吴福辉:《施蛰存:对西方心理分析小说的向往》,见《走向世界文学——中国现代作家与外国文学》,湖南文艺出版社1986年版,第289页。“女体习作绘”,见施蛰存《善女人的行品·序》。

有获得成功,造成他经济上的拮据,加上他对未来有种不祥的预感——这一切使他陷入了深刻的精神危机。1921年他迁居伯尔尼,在伯尔尼国家档案馆和地产公司任职。这期间他写了大量短小的作品,力图深入表现日常生活的种种问题。1925年他出版最后一部作品:散文集《玫瑰》(Die Rose)。生活中,他被寂寞所包围,想用酒精来麻痹绝望的心情,结果是"借酒浇愁愁更愁",他感到已经处在精神分裂的边缘了,曾多次自杀未遂。1929年他同意住进伯尔尼郊外瓦尔道(Waldau)疗养院。在那里,他仍继续为瑞士、布拉格和柏林等地的报刊撰稿。1933年病情加重,虽然他自己不愿意,但还是被送进黑里绍(Herisau)精神病院,这才完全停止创作。作为一个匿名病人,他默默无闻地在那里生活。1956年12月25日,他独自在雪地里散步时倒地身亡。

瓦尔泽是位让人捉摸不透的作家,读他的作品,我们会发现,在天真快乐的后面往往披着一层抑郁和悲观的薄纱,有点梦幻和童话的色彩;他的作品中只有一些互不相连的断片,没有连贯和完整的情节,在怪诞之中深含寓意。罗·瓦尔泽就是用这样的叙述风格来反映和批评社会现实的,因而他被视为卡夫卡的先驱。

瓦尔特·西格弗里德(Walter Siegfried,1858—1947)

西格弗里德出生在瑞士措芬根(Zofingen),是在当时各种文学潮流的影响下成长和发展起来的。刻画人物的心理问题和表现主人公对新世界观的寻求是他创作的特点。他在托马斯·曼之前就已经开始研究"艺术家——人"的问题了。对于这个问题,他在他最著名的作品——长篇小说《蒂诺·莫拉尔特:一位艺术家的斗争和终结》(Tino Moralt, Kampf und Ende eines Könstlers,1890)中给出了一个悲观主义的回答:小说的主人公因发疯而死。但是西格弗里德并没有止步于悲观主义,在长篇小说《费尔蒙特》(Fermont,1893)中,作家让主人公,一个神经错乱的女子得到了康复。起先,她在有点像日记的笔记中写道,为了毁灭那帮坏人,她想成为上帝或魔鬼;最后她"看到人类为获得内心的平静而在黑暗深处进行搏斗",因而想使那些需要帮助的人从中获益,并使自己成为一个真正的人。但是类似于日记的那种写法使作品缺乏完整性,而具有格言诗的味道。中篇小说集《日夜谭》(Tag-und Nachtstücke,1922)标志着作家艺术上的成熟。关于他在时代潮流中的成长,西格弗里德在他的回忆录

《我的生活之路》(Aus dem Bilderbuch meines Lebens,1926—1932)中提供了丰富的材料。

四　亨利希·曼(1933年流亡前)

在世纪交替时期,正当各种现代主义文学流派纷纷兴起,在文坛上呼风唤雨的时候,传统现实主义在新的历史条件下和文学氛围中也在不断变化和发展。现实主义作家和其他文学流派的作家生活在同一时空中间,同在当时的社会哲学思潮的影响之下,在表现手法上不可避免地会互相借鉴和吸收,因而在创作方法上"你中有我,我中有你",例如,豪普特曼和施尼茨勒等作家的作品中就有许多现实主义的因素,而托马斯·曼、亨利希·曼和黑塞的作品也有现代流派的影响。许多继承传统写作方法的作家吸取现代主义的一些表现手法,丰富了现实主义的表现艺术,并以他们的杰出作品使得花团锦簇的文学百花园显得更加绚丽多姿,光彩夺目。

小说家亨利希·曼(Heinrich Mann,1871—1950)出身于德国吕贝克(Löbeck)的一个望族之家,是托马斯·曼的兄长。他父亲曾任该市参议员。亨利希·曼1889年中学毕业后,在德累斯顿一家书店当学徒,1890—1892年在柏林菲舍尔出版社(Fischer Verlag)当见习生,并在大学听课。1891年父亲去世后,母亲携妹妹和最小的弟弟于1893年迁往慕尼黑。这一年,亨利希·曼首次去法国,随后去意大利旅行,1896—1898年又在意大利住了将近两年。

亨利希·曼开始创作时,受到当时流行的"世纪末"情绪、印象主义和新浪漫主义的影响,这在他最早的作品长篇小说《在一个家庭里》(In einer Familie,1894)、中篇小说集《巧妙的事情》(Das Wunderbare und andere Novellen,1897)中有所反映。但他很快就摆脱了这些影响,坚定地走自己的路,创作上贴近现实,贴近生活。从世纪之交开始,亨利希·曼确立了坚定的民主思想,这在他那一代德国作家中是第一个。第一次世界大战前后他参加了表现主义运动,魏玛共和国时期,新实际主义(Neue Sachlichkeit)对他也产生过影响。在司汤达(Stendhal)、巴尔扎克(Honore de Balzac)、福楼拜(Gustave Flaubert)、布尔热以及邓南遮和尼采的影响下,他转向创作社会批判小说。从《懒人乐园》到《垃圾教授》到

《臣仆》,他不断加强批判的力度和深度,讽刺像一把犀利的尖刀直刺威廉帝国的政治、经济和文化教育制度,它的统治思想、社会基础以及伦理道德。

第一次世界大战爆发后,德国和奥地利的许多作家受到沙文主义和战争狂热的煽动,也卷入了"爱国主义"情绪之中,对帝国主义战争认识不清。1914 年 9 月 18 日,托马斯·曼在给他哥哥亨利希·曼的信中也认为这是一场"伟大的、正义的、庄严的战争",随后还发表文章,支持这场战争。亨利希·曼的头脑是清醒的,他看清了这场战争的实质,并以极大的勇气发表《论左拉》(Zola,1915)一文,表明自己对民主的信念。亨利希·曼指出,一个不是建立在自由、平等和真理之上,而是建立在暴力之上的帝国必然要失败。《论左拉》是一篇反对帝国主义战争的战斗檄文。政治思想上的分野导致他们两人兄弟关系的破裂。托马斯·曼还撰文同他哥哥论战。1922 年,亨利希·曼因手术住院,托马斯·曼在病榻前同哥哥和解。直到第二次世界大战期间,托马斯·曼才作自我批评,承认当时哥哥的思想是进步的,认识是正确的。

亨利希·曼对魏玛共和国曾抱有希望,但是,随着纳粹势力的崛起,他的幻想渐渐破灭。他对 20 年代的德国社会进行了深入观察和研究,在魏玛共和国后期写出《玛丽母亲》(Mutter Marie,1927)、《伟大的事业》(Die große Sache,1930)和《严峻的生活》(Ein ernstes Leben,1932)等长篇小说,反映了魏玛共和国时期的货币贬值和通货膨胀、法西斯的夺权准备、垄断资产阶级称霸世界的野心、金钱的魔力和社会道德的沦丧。在风格上,这些小说见出当时流行的新实际主义的明显影响。

1926 年柏林普鲁士艺术科学院设立文学院 (Sektion Dichtkunst der PreuBischen Akademie der Könste zu Berlin),亨利希·曼被选为文学院院士,1931 年被委任为文学院院长。

长篇小说《懒人乐园》(Im Schlaraffenland,1900)是一部"上等人的小说",以 19 世纪 90 年代的柏林为背景。在一个富人的社区里,大银行家蒂尔克海姆的大沙龙是一帮大资产阶级、经纪人、暴发户、投机商和寄生文人的聚集之处。这个"懒人乐园"也是培育尔虞我诈、卑鄙无耻、腐朽奢华等资本主义毒菌的温床。一个原本诚实的青年就是在这个"乐园"里堕落下去的。小说对资本主义进行了犀利的批判,对腐朽的德国

上流社会作了深刻揭露，对柏林交易所的投机商、银行家和暴发户以及新闻界作了辛辣的抨击和讽刺，显示了作家高超的讽刺才能。

长篇小说《垃圾教授》(Professor Unrat,1905)淋漓尽致地揭露了威廉帝国时期的奴化教育制度和资产阶级的道德沦丧，刻画了一个表面道貌岸然、实质卑鄙无耻、对学生残暴专横的"垃圾教授"形象，描写了这个文科中学教师的可耻下场，揭示了"暴君的末日"。"垃圾教授"的末日象征权威的崩溃，隐喻统治势力的行将覆灭。1930年由著名剧作家楚克迈耶(Carl Zuckmayer)等改编成电影《蓝天使》(Der blaue Engel)，由约瑟夫·冯·施特恩贝格(Josef von Sternberg)搬上银幕，轰动德国，风靡欧美，"垃圾教授"成为一个家喻户晓的艺术形象，随着这部影片的放映，亨利希·曼的名字也走向了世界。这部小说提出、描写并探索了"权利"与"精神"的对立以及现存制度与革命、君主制与共和制的矛盾等问题。这些对立和矛盾也主导着作家此后的长篇小说的创作。

《小城》(Die kleine Stadt,1909)是一部艺术上非常出色的长篇小说。作家选择意大利的一座小城作为情节的发生地。小说围绕着歌剧团在小城的演出所引起的纠纷，反映第一次世界大战前意大利社会上民主势力和反动势力的较量。小说中的人物有一百多个，作品对人物的心理描写十分细腻。关于这部小说，作家自己于1909年2月27日对他的挚友、德国作家勒内·席克勒说过："我的小说《小城》应该从政治上去理解，它是意趣高昂的民主颂歌。"①

长篇小说《臣仆》(Der Untertan,1914,1918年出版)从1914年1月起，就在慕尼黑的《时代画报》(Zeit im Bild)连载。后来编辑部在外来压力下，感到这部影射德国现实政治和皇帝本人的作品在报刊审查时会遇到麻烦，所以到8月就中断了连载，小说在4年后，于1918年才得以出版。《臣仆》成功地刻画了赫斯林这个皇帝的忠实臣仆、工人阶级的凶恶敌人的形象，为德国的讽刺文学树立了一块里程碑。小说的主人公赫斯林是一家小造纸厂老板的儿子，生性懦弱、欺软怕硬，但很早就学会了阿谀奉承、看风使舵、两面三刀的本领，盯梢告密是他的拿手好戏。他是死心塌地的保皇党分子，通过种种卑鄙无耻的阴谋手段，取得了市参议员的职位。赫斯林脑袋里装满了狭隘的民族主义和奴才思想，他这样

① 转引自克劳斯·施勒特尔:《亨利希·曼》，中国社会科学出版社1992年版，第80页。

的人就是德意志帝国的社会基础,德国资产阶级的典型代表。亨利希·曼通过赫斯林的发迹,刻画了一个暴君和奴才的嘴脸,深刻揭露了德意志帝国的反动本质,辛辣地讽刺了德国沙文主义者和社会民主党右翼的丑恶面目。这个"臣仆"形象有着深刻的社会和历史内涵。"臣仆"两字集中体现了德国资产阶级的性格特征和天生弱点:奴性。从1848年背叛革命到1871年德国统一,德国资产阶级在封建贵族和君主政体面前一贯表现出卑躬屈膝、诚惶诚恐的奴才相。这种人身上具有十分明显的两面性:在上级和强势面前是奴才,在下级和弱势面前是暴君。赫斯林这个德国皇帝的忠实臣仆,对工人充满仇恨,认为他们是德意志"神圣秩序"最危险的敌人,主张用大炮来对付工人的罢工游行。他憎恨社会民主党人和自由主义者,必欲除之而后快。赫斯林主张用"锋利的宝剑"来维护德国"在国际上的地位",他"只要一声令下,宝剑立刻就会飞出剑鞘"。从赫斯林身上的这种狂热的侵略本性中,亨利希·曼以锐利的洞察力和非凡的预见性揭示了德国法西斯主义的先兆。

在《臣仆》中,亨利希·曼把他从《懒人乐园》开始的讽刺手法发挥到了极致,是自海涅以来德国讽刺文学的又一高峰。赫斯林对威廉皇帝崇拜得五体投地,自己也蓄起了威廉皇帝式的两撇向上翘的小胡子;威廉一世百年诞辰到来之际,赫斯林在皇帝纪念碑落成揭幕典礼上大肆颂扬德国皇帝的"光辉业绩"和德意志精神的时候,突然一声霹雳,天降暴雨,与会的头面人物个个成了落汤鸡,警察在讲台底下的水坑里找到了正闭着眼睛、"一心等待着世界末日"来临的赫斯林,把德皇颁发的勋章塞给了他。这些漫画式的、夸张的讽刺像尖刀一样锋利。这些场景同时也象征着革命的暴风雨必将摧毁德意志帝国的大厦,预示着德意志帝国的末日已经不远。从亨利希·曼对赫斯林身上奴性的批判,我们想起鲁迅对中国国民劣根性的鞭笞。所不同的是,鲁迅笔下阿Q这个人物具有两面性,除了消极落后的方面,尤其是"精神胜利法",作为一个受凌辱的被压迫者,也有反抗性的一面;鲁迅对阿Q是"哀其不幸,怒其不争"。而赫斯林身上的"臣仆"性,亦即奴性,是德国资产阶级的劣根性,亨利希·曼对赫斯林的批判是毁灭性的。《臣仆》真实地描写了19世纪末至第一次世界大战前德国的社会生活和日益尖锐的阶级矛盾,以及德意志帝国必将覆灭的历史发展规律。曼氏兄弟的《布登勃洛克一家》

和《臣仆》是这一时期德国现实主义文学的两座高峰。

《臣仆》与稍后出版的两部长篇小说《穷人》和《首脑》合在一起，组成《帝国》(Das Kaiserreich)三部曲。

《穷人》(Die Armen,1917)是"一本无产者小说"，故事是承接《臣仆》的，是《臣仆》的续集。作家原本想在这部小说中对德意志帝国的社会和政治基础进行深入批判，但是小说的情节不甚合理，也不很连贯；人物塑造，尤其是对工人的塑造不成功。工人巴尔利希居然想通过法律途径来反对赫斯林，后来干脆放弃了斗争。

《首脑》(Der Kopf,1925)描写的是知识分子，情节与《臣仆》没有什么联系。小说中，在特拉和曼戈尔夫这两个朋友身上体现了知识分子的责任感。他们两人走着不同的生活道路，以不同的方式同战争狂人较量。特拉为了得到工业巨头们发动世界战争的计划，打入他们内部，成了军火大王的法律顾问；他要用一切办法使垄断资本家的罪恶阴谋破产，可惜未能如愿。曼戈尔夫则竭力获取权势，他虽然坐上了首相的交椅，但意识到自己只是统治阶级的傀儡，无法与统治集团抗衡，无法阻止战争。当第一次世界大战爆发时，这两个朋友以自杀告别了这个纷争的世界。小说中，作家对战争的社会根源进行了探索，认为工业巨头，尤其是军火工业巨头是战争的社会根源，所以对垄断资本主义进行了猛烈的攻击。应该说，亨利希·曼的这个认识是非常深刻的。《首脑》虽然写的是知识分子，但小说中无产阶级是一支强大的社会力量，令垄断资本家感到寝食不安。《首脑》是一部反对军国主义，反对战争的小说。

亨利希·曼在讽刺与批判资本主义社会的同时，也有着对自由、美和寻求真理的人的憧憬。他在社会批判小说《懒人乐园》之后，创作了长篇小说《众女神》(Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy, 1903)三部曲，又称《阿西公爵夫人的三部小说》，亨利希·曼自己称这部小说是"一位伟大女性的历险记"。小说的前一部分写阿西公爵夫人对自由的向往与追求，第二部分写她对艺术的感受，第三部分写她的情欲。简言之，《众女神》三部曲写的是自由、美和爱情的理想。阿西公爵夫人每个生活阶段构成一部小说，三部长篇小说分别以同小说内容相关的女神冠名：《狄安娜》(Diana)、《密涅瓦》(Minerva) 和《维纳斯》(Venus)。这部小说中，作家运用新浪漫主义的创作方法塑造了达尔马

提亚一位伟大女性阿西公爵夫人的形象。与作家取材于德国社会生活的小说不同,这部小说中充满异国情调和细腻的心理描写。阿西公爵夫人维奥兰特美丽而富有,在她的生活道路上也有过曲折和迷惘,但她追求真理,有正义感,对艺术有着强烈的感受。维奥兰特在离开人世的时候,在遗嘱中要求把她的财产献给那些寻求真理和为人类幸福而奋斗的人。显然,亨利希·曼试图在垄断资本主义时代描绘自己理想的梦境。但是阿西公爵夫人对美好事物的向往无法代替残酷和丑恶的现实。

五 托马斯·曼的早期创作(1918年以前)

托马斯·曼 (Thomas Mann,1875—1955),20世纪德国最伟大的小说家,生于德国北部城市吕贝克。1891年父亲去世后,母亲带着弟妹们于1893年迁居慕尼黑。在吕贝克高中毕业后,他于1894年也去了慕尼黑,在一家火灾保险公司当实习生,还在慕尼黑大学旁听历史和文学课程,并参与编辑《二十世纪》(Das Zwanzigste Jahrhundert)杂志。1894年,他的处女作中篇小说《沉沦》(Gefallen)发表,小说描写一个堕落女人的经历。1896—1898年,托马斯·曼和亨利希·曼一道在意大利逗留期间,柏林一家出版社出版了他的第一部中篇小说集《矮个儿先生弗里德曼》(Der kleine Herr Friedemann,1898),其中的作品带有比较明显的世纪末流行的唯美主义印记,同时也可看到作家以后的作品中经常出现的叔本华、尼采和瓦格纳的影响。新世纪到来之前的1898—1899年,他在《辛普里齐西木斯》(又名《痴儿》)杂志当编辑。受菲舍尔出版社之约,他于1897年开始创作长篇小说《布登勃洛克一家》。20世纪开始的第一年,他就向新世纪献出了这部确立他在德国文学和世界文坛地位的小说,这为他后来获得诺贝尔文学奖奠定了坚实的基础。此后托马斯·曼专事创作。到第一次世界大战爆发的1914年,他发表了《特里斯坦》、《托尼奥·克勒格尔》和《死于威尼斯》等闻名遐迩的中篇小说,以及长篇小说《王爷殿下》。

第一次世界大战爆发后,托马斯·曼对这场战争的性质认识不清,持民族主义立场。他在1914年9月18日给他哥哥亨利希·曼的信中,称这是一场“伟大的、正义的、庄严的战争”,随后发表《战争中的思考》(Gedanken im Kriege)一文,对战争表示支持。亨利希·曼比他弟弟要清

醒得多,他看清了这场战争的实质。当人们沉浸在民族沙文主义的狂热之中的时候,亨利希·曼以极大的勇气发表了《论左拉》(1915)一文,表明自己对民主的坚定信念,并指出,一个不是建立在自由、平等和真理之上,而是建立在暴力之上的帝国必然要失败。政治思想上的分野导致兄弟两人关系的破裂。托马斯·曼后来还发表题为《一个不问政治者的观点》(Betrachtungen eines Unpolitischen,1918)的政论,同亨利希·曼论战,表示要保卫所谓的"德意志精神文化"。1922年亨利希·曼因病手术住院期间,托马斯·曼在病榻前同他哥哥和解,但是直到第二次世界大战期间,他才本着自我批评的精神承认哥哥当时的思想是进步的,认识是正确的。这件事说明,这位一心关注"德意志精神文化"的作家,那时在政治思想上是多么的糊涂和幼稚。"吃一堑,长一智",这以后托马斯·曼在政治认识上,在关系到战争与和平的大是大非问题上,认识在逐步提高。

和亨利希·曼一样,托马斯·曼也是从现代主义文学流派中出来,以自己独特的方式反映现实的。托马斯·曼从小受到艺术的熏陶,他拉得一手小提琴,还能即兴弹奏钢琴,醉心于瓦格纳的音乐,叔本华和尼采的哲学对他有很大影响。由此不难理解,为什么托马斯·曼的作品中经常有瓦格纳的音乐,叔本华和尼采哲学,他笔下那些对死亡产生迷恋的人物,都到叔本华哲学里去寻求安慰;尼采对资本主义的批判和对世界精神危机的诊断,启发作家去深刻解剖德国社会;瓦格纳的音乐可以使那些痛苦和放弃的心灵获得解脱。

艺术与生活的关系是托马斯·曼整个创作,尤其是早期作品的基本主题。他写了不少艺术家小说。《特里斯坦》、《托尼奥·克吕格尔》和《死于威尼斯》等著名的中篇小说都是艺术家小说,这些小说的主人公都是艺术家,作品探讨的问题是艺术和生活的关系。当然,对"艺术"我们可以理解为"文学"、"精神"和"素养";对"生活"我们可以理解为"社会"、"政治"和"物质"。在尼采的影响下,托马斯·曼也认为,艺术和生活是对立的,"文学即死神"!关于艺术和生活的关系,托马斯·曼的作品中或表现为艺术与死亡结伴,或表现为资本主义社会扼杀艺术,或者是艺术家的热情换来的是冷淡,或者是艺术修养越高,生活能力和健康情况就越差……

《布登勃洛克一家》(Buddenbrocks, Verfall einer Familie,2 卷,1901)是托马斯·曼的第一部长篇小说,是他最负盛名的作品,也是他后来获得诺贝尔文学奖的主要原因。

小说描写的是吕贝克望族布登勃洛克一家四代人的兴衰史，是托马斯·曼小说中最富自传性的一部。小说的副标题——一个家族的衰落,点出了全书的主题。布登勃洛克一家经营一个公司。第一代老约翰·布登勃洛克经营有方，树立了很好的声誉和很高的威望，事业兴旺发达,是家族的鼎盛时期。第二代小约翰在商业上遇到激烈的竞争,加上家庭内部的种种不顺心的事,家道的败落已露端倪,但他还勉强支撑着这份家业。托马斯是布登勃洛克公司的第三代继承人,他举止文雅,想凭自己诚实的商业道德、殷勤的态度和圆通的手腕重振家族昔日的荣耀。通过他的努力,布登勃洛克家虽然也曾呈现过兴旺景象,但是在尔虞我诈、不择手段的垄断资本主义时代,他仍恪守家传的商业道德,不欺骗、不投机,因而关键时刻不能当机立断,结果屡遭败绩,家庭内部的矛盾更使他雪上加霜,弄得这位为人忠厚、性格软弱的托马斯只好到叔本华的悲观主义哲学中去寻求安慰。后来他终于败在一个暴发户之手,身心交瘁的托马斯不到 50 岁就离开了人世,公司也随之关闭。布登勃洛克的第四代汉诺这时才十多岁。这位天生的艺术家禀性怯懦,体弱多病,无法适应险恶的环境,音乐便成了他逃避丑恶现实的王国,他整天沉溺于瓦格纳的音乐,15 岁因染上伤寒而夭折。显赫一时的布登勃洛克家族就此打上了句号。

这部小说涉及到托马斯·曼整个写作生涯中的大部分重要题材。最初,他只打算写一部关于汉诺·布登勃洛克一家的中篇小说,在汇总材料时,觉得必须追溯这个家族四代人的历史,于是写成了布登勃洛克一家四代由兴盛到衰落的编年史,展示了 19 世纪 30 年代至 70 年代德国社会生活的广阔画面,形象地反映了 19 世纪末德国从自由竞争过渡到垄断资本主义这一段历史。作者在创作这部小说时,显然是以自己的故乡和家庭为蓝本来进行艺术塑造的,书中人物都是现实的原型,以致小说出版后作家的家乡吕贝克人大为震惊，甚至有人抗议小说侵犯了他们的隐私权。小说中的街道、宅第、海岸以及乡村在当地都可以找到,布登勃洛克一家其实就是托马斯·曼的一家,不过托马斯·曼并不是汉诺,

尽管他们之间不乏共同之处。

小说中还可以发现一个有趣的事实：布登勃洛克一家四代人的体质和寿命一代比一代弱和短，经商本领一代比一代差，与此相反，他们的精神气质和艺术素养却一代比一代敏感、丰富和提高。通过这些刻画，作家充分表现了艺术和社会的对立，以及社会对艺术家心灵的窒息。这也是托马斯·曼整个创作的基本主题。托马斯·曼是怀着同情和爱、惋惜和哀伤的心情来描写布登勃洛克家族——他自己所属的那个阶级和家族的衰落的，为诚实的、恪守商业道德的资产阶级的没落唱了一曲忧伤的挽歌，不过，作家现实主义的创作方法却客观而真实地揭示了这个家族的衰败和德国社会历史发展的必然规律。

小说形象地揭示了金钱在社会关系、家庭关系以及在婚恋问题上的主宰作用，塑造了众多栩栩如生的人物形象，并善于通过细腻的心理描写来揭示人物的内心世界，这一点，小说的后半部尤为突出。

《布登勃洛克一家》与中国现代文学也有着十分密切的关系。巴金在创作《家》、《春》、《秋》组成的《激流三部曲》时曾从托马斯·曼的这部小说中获得养料和启迪。我们知道，巴金的《家》的主题和构思主要得益于左拉和其他西方文学作品，他在《谈〈秋〉》一文中曾说到，他当时读过不少批判现实主义的“传世佳作或者不朽的巨著”，并特别提到托马斯·曼的《布登勃洛克一家》，说作品“写了一个家庭的四代人，写了这个家族的最兴盛的时期，也写到最后一个继承人的夭亡”。评论家指出：“这种高尔基称之为‘个性的毁灭’的主题，正是从左拉，从《布登勃洛克一家》以及其他西方文学作品那里得来的，它在《家》中已经得到充分体现，以后又继续贯穿于整个《激流三部曲》之中。”[①]

《王爷殿下》（Königliche Hoheit, 1909）写的是19世纪末20世纪初德国一个小王国的王子克劳斯和一个美国百万富翁的女儿伊玛之间从相爱到结婚的故事。本来这个小国的财政已面临崩溃，靠了伊玛的财富才渡过了难关。小说虽然写的是宫廷世界的解体，但却闪射着童话般的光辉，这和小说的写作时间恐怕不无关系。1905年托马斯·曼开始创作这部小说，那时他同卡佳（Katja）结了婚，所以作品中充满新婚燕尔的欢

① 汪应果：《巴金：心在燃烧》，见《走向世界文学：中国现代作家与外国文学》，湖南文艺出版社1986年版，第266页。

乐情绪。卡佳出身望门,父亲普林斯海姆(Alfred Prinsheim)出身于犹太家庭,继承了大量遗产,他自己是慕尼黑大学的数学教授,巴伐利亚科学院院士,普林斯海姆全家个个喜爱文艺。对于这件婚事,托马斯·曼当然是乐不可支。《王爷殿下》中克劳斯王子娶了富翁的女儿伊玛,现实生活中作家托马斯·曼娶了"财主"普林斯海姆的女儿卡佳为妻,稍加比较,就会发现这部作品带有作家的某种自传性,托马斯·曼自己也把《王爷殿下》视做"我新婚的第一个艺术成果"。①

从20世纪初到第一次世界大战前,托马斯·曼创作了十几篇中短篇小说,其中《特里斯坦》、《托尼奥·克勒格尔》和《死于威尼斯》是最为优秀的作品。艺术与生活的关系是托马斯·曼一生所关注的问题。表现艺术与生活的对立和艺术家对待生活和社会的态度更是他早期作品的中心主题。在以下三部描写艺术家的中篇小说中,作家将许多他自己所经历和体验的事情直接融入了作品之中。

《特里斯坦》(Tristan,1903)发表在同名小说集中,该小说集共收入包括《托尼奥·克勒格尔》在内的6篇小说。中篇小说《特里斯坦》以高山疗养院为背景,描写作家施皮内尔狂热追求克勒特雅恩夫人的故事。克勒特雅恩夫人的优雅美丽,她的高贵气质和艺术才华使施皮内尔为之倾倒。施皮内尔不跟别人交往,对一切美的事物都会发出由衷的赞叹。对他来说,美的事物比人更重要,他爱美,爱艺术,只是与生活没有联系。小说中施皮内尔出场的时候,托马斯·曼寥寥几笔就勾画出了一位醉心于唯美主义的"为艺术而艺术"的作家的形象。在小说情节的发展中,瓦格纳音乐起着关键作用:施皮内尔不顾克勒特雅恩夫人因患肺结核而虚弱的身体,要她弹奏瓦格纳歌剧《特里斯坦与伊索尔德》(Tristan und Isolde)。克勒特雅恩夫人的感情受到音乐的强烈刺激,致使病情恶化,最后吐血身亡。有人根据小说中的这个场景,把主人公和作家等同起来,这种看法令人难以苟同。小说对主人公的揶揄和嘲讽表明,这里所表现的是作家对过分崇拜瓦格纳音乐的怀疑,是作家对自己过去沉迷于瓦格纳音乐的清算,而这种怀疑和清算是托马斯·曼受到尼采对瓦格纳音乐的批判而引发的。托马斯·曼在1901年2月13日给亨利希·

① Thomas Mann: Gesammelte Werke in 12 Bänden,Aufbau-Verlag,Berlin 1955, Bd.12, S.404.

曼的信中，曾将这篇小说称为"一出闹剧"，那么小说的主人公也就只是一个"闹剧"式的人物。这话听起来虽有几分讽刺、自嘲、忧伤和苦涩的意味，但却反映了托马斯·曼对脱离现实生活的唯美主义颓废艺术家的批判。《特里斯坦》是托马斯·曼的创作转向艺术家问题的开始。

《托尼奥·克勒格尔》(Tonio Kröger,1903) 完成于 1902 年岁末，1903 年在小说集《特里斯坦》中发表，1914 年出版单行本。小说的主人公克勒格尔是个具有艺术家气质的少年，执著于文学，沉湎于精神世界，他离群索居，远离普通人的生活；他的同学汉森具有明显的北欧人的特征，热情而开朗，快乐的金发姑娘英格博格喜爱运动和舞蹈。这正反映了克勒格尔的看法：精神和艺术同生活永远是对立的，艺术家和普通人之间隔着一条不可逾越的鸿沟。不过，托马斯·曼在力图寻找克服艺术家精神危机和消除艺术和生活对立的途径，使艺术健康而富有生气。小说中，托马斯·曼借克勒格尔同他的朋友、俄罗斯女画家丽莎维塔的长篇谈话阐明了对艺术和生活问题的见解，是托马斯·曼的美学纲领，是开启作家有关作品的钥匙。丽莎维塔既是克勒格尔理论上的对立面，又是他的诚恳的批评者和精神导师，她既批评了克勒格尔思想上的叔本华悲观主义和尼采关于生活和艺术对立的艺术观，又引导他正确对待人性，对待生活。小说谴责脱离生活的、与世隔绝的和颓废的唯美主义艺术，认为真正的艺术必然是健康的，热爱生活的。这些也是托马斯·曼自己努力克服唯美主义和颓废思想的写照，所以人们把《托尼奥·克勒格尔》视为作家的自传性作品。这篇小说细致的心理分析和优美的抒情风格显示了作家出色的艺术技巧。还应该提到的是，小说中，作家以极其暧昧的词句和缠绵的感情描写了主人公的同学汉森，怀着难以割舍的柔情着力描画他的英俊、潇洒和性感。读者必然会生出一些疑问。其实，托马斯·曼在创作这篇小说的时候，克制的同性恋情结使他承受着难忍的折磨，在这篇小说中，他通过文字尽情地宣泄了内心的激情，并为他心中的偶像树立了一块纪念碑。

《死于威尼斯》(Der Tod in Venedig,1912)是一篇杰出的中篇小说，简单说来，小说叙述了这样一个故事：德国一个中年艺术家在威尼斯度假时，对一个波兰美少年怀有无法遏制的感情，最后身心交瘁的作家身染时疫而亡。这是一篇具有悲剧震撼力的小说，主人公，作家古斯塔夫·

冯·阿申巴赫既有托马斯·曼自己的身影(包括同性恋),也有晚年歌德的孤独、寂寞的形象。艺术与生活,美与丑,生与死,爱情与痛苦,精神与物质,高尚与堕落,尊严与自卑,年轻与衰老……托马斯·曼一生的创作中所着力表现的这些互相对立的主题,在《死于威尼斯》中通过颓废的阿申巴赫和活力四射的波兰美少年塔齐奥这两个人物的鲜明对照,巧妙地联系在一起了。托马斯·曼自己也说,这篇小说"最尖锐、最集中地表现了颓废和艺术家问题"。小说对阿申巴赫的心理活动做了细致的描绘,增加了描写和表现的深度。小说开始就写了墓地、十字架、殡仪馆,后来又有威尼斯码头像黑色棺椁的平底船……这些意象营造出一种不祥的气氛,隐喻着主人公这次威尼斯之行将是一次死亡之旅。托马斯·曼还通过幻觉和梦境来揭示主人公的潜意识。其实,梦的舞台就是主人公的心灵,在一个梦境中,阿申巴赫加入了男男女女狂乱的杂交,体验了放荡淫乱的生活,使情欲得到尽情的释放,满足了潜意识中的愿望。在托马斯·曼的全部创作中,《死于威尼斯》是一篇具有极其重要位置的叙事作品,它进一步奠定了作家在世界文坛上的地位。

第七节 工人文学

一 工人文学

世纪之交至第一次世界大战前,成长、壮大中的德国工人文学已经成了文坛上一支不可忽视的力量。在社会民主党(其前身为社会主义工人党)领导下,工人运动蓬勃发展,迫使国会于 1890 年 2 月 20 日取消执行了 12 年的、旨在镇压工人运动和社会主义工人党的《反社会党人非常法》。这个反动法案的制定者,臭名昭著的威廉帝国首相俾斯麦自己也于几星期后下台。此后社会民主党和工人的力量迅速发展和壮大。从 1878 年开始,经过 12 年恐怖迫害之后,1890 年社会民主党获得 142.73 万张选票,在国会中拥有 35 名议员,成为德国最大的政党;到 1912 年,职工人数达 250 万,社会民主党拥有大约 100 万党员,它的选民增加到 400 万,在国会中占有 110 个议席。这样一支强大的力量必然要有自己的文学,以反映他们的生活、斗争、愿望和理想。

德国工人文学有着很长的历史和光荣的传统。早在19世纪40年代德国无产阶级文学就开始萌芽，以1844年佚名作者的织工歌《血腥的法庭》(Das Blutgericht)为开端，稍后海涅、弗赖利格拉特、赫尔韦格、韦尔特(Georg Weerth)等著名诗人都创作了社会主义诗歌；豪普特曼的许多剧作和小说都是反映工人生活的，如以早期织工生活为主题的剧作《织工》(1892)。明娜·考茨基(Minna Kautsky,1837—1912)反映工人阶级生活和斗争的长篇小说《旧人和新人》(Die Alten und die Neuen,1885)和描写奥地利农民生活和斗争的长篇小说《格里伦霍夫的斯特凡》(Stephan vom Grillenhof,1879)等是无产阶级作家所写的德国第一批大部头文学作品，曾受到马克思和恩格斯的称赞。

1890年俾斯麦的反动法案废除后，工人文学发展很快。工人自己创作的文学作品主要是诗歌和戏剧。社会民主党的报刊上经常刊登工人写的诗歌。1900年第一本工人诗歌集出版，68位作者中24位是工人。克姆普欣(Heinrich Kämpchen, 1847—1912)出身于矿工家庭，自己13岁也当了矿工，是位很有影响的工人诗人，他出版了《来自矿井和茅屋的诗》(Aus Schacht und Hötte,1899)、《新歌集》(Neue Lieder,1904)和《鲁尔河对我唱的什么歌》(Was die Ruhr mir sang,1909)等三本诗集。他的诗反映了工人的痛苦生活和英勇斗争，号召工人起来进行政治斗争，以争取良好的生存环境。

戏剧是鼓舞工人阶级斗志的一种好形式，所以工人戏剧创作非常活跃。1890年在柏林创建了工人戏剧团体"自由人民舞台"，稍后又分出"新自由人民舞台"。工人戏剧作品有弗里德里希·博塞(Friedrich Bosse, 1848—1909)的《在斗争中》(Im Kampf,1892)，恩斯特·普雷昌(Ernst Preczang, 1870—1949)的《劳动的女儿》(Töchter der Arbeit, 1898)和《回头的浪子》(Der verlorene Sohn,1900)等。

散文创作方面，第二国际时代出现了工人写自传的热潮。20世纪初期以后，工人纷纷拿起笔来写自己的亲身经历、斗争体会和无产阶级的愿望，因此工人自传大量涌现，如卡尔·菲舍尔(Carl Fischer, 1841—1906)的《一个工人的回忆》(Denkwördigkeiten und Erinnerungen eines Arbeiters,1903)，莫里茨·威廉·特奥多尔·布罗梅(Moritz William Theodor Bromme,1873—1926)的《一个现代工厂工人的传记》(Lebensgeschichte

eines modernen Fabrikarbeiters,1905)和奥地利女作家阿德尔海德·波普(Adelheid Popp, 1869—1939)的《一个女工的青年时代》(Die Jugendgeschichte einer Arbeiterin von ihr selbst erzählt,1900)等。社会民主党领袖奥古斯特·倍倍尔(August Bebel, 1840—1913)也写了自传《我的生平》(Aus meinem Leben,1910/1914,共3卷)。

这一时期还出现了一些重要的工人作家和作品:德国的埃米尔·罗森诺夫(Emil Rosenow, 1871—1904)的讽刺喜剧《雄猫兰佩》(Kater Lampe,1902)和悲剧《在阴影下生活的人们》(Die im Schatten leben, 1912),恩斯特·普雷强的诗集《在时代的洪流里》(Im Strom der Zeit, 1908),马克思·克格尔(Max Kegel, 1850—1902)创作的《社会主义者进行曲》(Sozialistenmarsch,1891);奥地利的阿尔方斯·佩措尔德的诗集《勇往直前》和自传体长篇小说《严酷的生活》。1912年作家约瑟夫·温克勒(Josef Winckler, 1881—1966)、威廉·弗尔斯霍芬(Wilhelm Vershofen, 1878—1960)和雅各布·克奈普(Jakob Kneip, 1881—1958)在波恩创建了"尼兰德之家劳工文学社"(Bund der Werkleute auf Haus Nyland),并出版机关报《尼兰德》(Nyland),其目的在于推动工人文学创作。

二 马克思主义文论

这一时期,马克思主义的文学批评相当活跃,用马克思主义文艺学对文学史和文艺理论的研究和探索也取得不少成果。应该特别提到的是,弗朗茨·梅林、罗莎·卢森堡、克拉拉·蔡特金、卡尔·李卜克内西等一批德国社会民主党和第二国际的左派领袖对文艺问题非常关注,他们在撰写的文艺评论或论著中,运用马克思主义文艺理论分析作家作品,阐释文艺和美学问题,为丰富和发展马克思主义文艺学做出了贡献。

弗朗茨·梅林(Franz Mehring, 1846—1919)

梅林是德国社会民主党左派领袖之一,著名的马克思主义文艺批评家和历史学家。19世纪80年代末参加反对俾斯麦的《反社会党人非常法》的斗争,主编自由主义左派报纸《柏林人民报》(Berliner Volkszeitung)。1891年加入德国社会民主党,参加党的机关刊物《新时代》(Die Neue Zeit)的工作,并主编党的《莱比锡人民报》(Leipziger Volkszeitung)。1914年同李卜克内西、卢森堡一起谴责帝国主义战争,批判社

会民主党领导出卖无产阶级事业、背叛马克思主义的政策，1918年参与建立斯巴达克同盟(Spartakusbund)。梅林不仅长期从事工人运动，投身实际斗争，而且用他的笔宣传、解释和保卫马克思主义。他的著作涉及德国历史、文化、文学，以及德国社会民主党的历史等多方面。在《德国社会民主党史》(Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, 1897/1898)和《马克思传》(Karl Marx-Geschichte seines Lebens,1918)中都有关于德国文学的论述；在《中世纪末期以来的德国史》(Deutsche Geschichte vom Ausgang des Mittelalters, 1910)中对德国宗教、文化、哲学、政治等方面的许多复杂问题作了马克思主义的评述。此外，他还撰写了《莱辛传奇》(Die Lessing-Legende,1893)、《美学掠影》(Ästhetische Streifzöge,1898)、《席勒评传》(Schiller. Ein Lebensbild für deutsche Arbeiter,1905)等专著。恩格斯称赞《莱辛传奇》是一部“出色的作品”，“是对普鲁士传奇这个堡垒第一次最好的正规的围攻”，赞扬梅林的巨大功绩是“在普鲁士历史这一摊污泥浊水里清出一条路来，并指出了事物的真正联系”。[①]梅林的《席勒评传》和为社会民主党的出版社出版的10卷本《海涅选集》所写的长篇序言《海涅评传》(Heinrich Heine,1911)等，揭露了资产阶级对诗人的歪曲，客观、公正地显示了诗人的伟大风貌，是公认的第二国际时代评述席勒和海涅的最出色的论著。他所写的大量关于文艺问题的评论涉及18世纪到20世纪初德国文学史上的许多重要作家、文学思潮和流派，特别是德国的启蒙运动和古典文学、19世纪德国浪漫文学和30年代的“青年德意志”、40年代的革命诗歌和萌芽状态的无产阶级文学、1848年革命后的文学以及19世纪末20世纪初的自然主义文学及现代主义艺术。自然主义在德国兴起以后，梅林就关注它的发展。在19世纪80年代末90年代初他就开始触及这个重大的文学思潮，敏锐地看到自然主义对违背自然的畸形现状的抨击，以及它对“学院式的、呆板的、与自然疏远的、过时的写作方法”的摒弃，是“艺术上的反叛”；同时他又指出，自然主义要求一丝不差地再现自然，排斥艺术家的幻想和虚构，这就违背了艺术的本质和规律；自然主义要是就此停滞不前，那就必将导致艺术和文学的堕落。因此他希望自然主义以更大的勇气和对真实的强烈的爱，去描写新生事物，描写它的成长和发展。这些看法

① 《马克思恩格斯全集》，第38卷第130页、第39卷第64页。

在今天看来依然非常深刻，切中了自然主义的要害。他还看到世纪之交现代艺术的“世纪末”情调和颓废主义倾向，并指出：“现代艺术是极端悲观主义的，它在悲惨中看不到出路，只是偏爱于描写这种悲惨。”[①]梅林坚持用辩证唯物主义和历史唯物主义观点研究文学问题，阐明了文学的发展同生活、经济和政治有着不可分割的联系；在美学思想上他坚持马克思主义的反映论，认为文学应当艺术地反映生活。他还明确指出，艺术是有倾向性的，批判了超阶级的“纯艺术”观点。梅林在保卫、宣传、解释和普及马克思主义的事业中做出了巨大的贡献。但是，他在理论观点上也有一些失误，如他认为资本主义衰亡时期产生不了伟大艺术。这个观点不但在理论上是错误的，而且也不符合历史事实。

罗莎·卢森堡（Rosa Luxemburg，1871—1919）

罗莎·卢森堡是德国社会民主党和第二国际左派领袖之一，国际工人运动的著名活动家、理论家，德国共产党创始人之一，1919 年 1 月因参加柏林工人武装起义，于 15 日和卡尔·李卜克内西等一同在柏林遭杀害。卢森堡对文学，特别是诗歌有着特殊的爱好，她自己的文笔也很好，她的狱中书简有些就是很好的文学作品。在她的文学评论中，她始终把文艺同革命实践、革命的人道主义紧密地联系在一起，认为文艺作品的内容和形式应当一致，反对把文学作品用来说教。

克拉拉·蔡特金(Clara Zetkin,1857—1933)

蔡特金是德国社会民主党和第二国际的左派领袖，她从少年时代起就爱好文学。1891—1917 年她在由她主编的妇女运动机关报《平等报》上发表过评述德国和北欧著名作家诸如席勒、易卜生和比昂松以及论述文艺与无产阶级解放事业关系的文章，对所评述的作家作了辩证分析，深刻阐明了文艺在无产阶级革命斗争中的积极作用，显示出她对文艺的作用和一些著名文学作品有着较深刻的马克思主义的理解。

卡尔·李卜克内西（Karl Liebknecht，1871—1919）

卡尔·李卜克内西是德国社会民主党和第二国际左派领袖，德国共产党创始人之一，1912 年当选为国会议员，与沙文主义者进行了坚决的斗争，在议会内反对政府的战争拨款。1918 年德国十一月革命推翻了霍亨索伦（Hohenzollern）王朝，成立了工农兵苏维埃。李卜克内西在群众大

① 参见《梅林论文学》中有关自然主义的几篇文章，人民文学出版社 1982 年版。

会上宣布成立社会主义共和国。1919年1月参加柏林工人武装起义，15日和卢森堡等一起遭杀害。在他的《论社会发展运动规律》(1922)中有《论艺术》一章，专门探讨文艺问题。他认为，文艺的任务不是描写，而是要在思想上影响读者和观众。在美学上，他反对“为艺术而艺术”的观点。

第三章

表现主义文学
(1910—1925)

第一节　概述

20世纪揭开了帷幕，人们对于新的世纪寄予很大的希望，可是现实却使他们感到沮丧。德国经济保持着高速发展的势头，到第一次世界大战前已经全面超过了英国。在奥地利，奥匈帝国发散出日落之前的最后几抹余晖——虽然帝国已是一个空架子，但表面上却仍然流光溢彩。维也纳，这个地处欧洲心脏的奥匈帝国首都则在培育着独特的奥地利文化。

由于资本主义发展不平衡规律的作用，帝国主义列强之间为谋求世界霸权而进行你死我活的斗争。威廉时代，德意志帝国到达了它的光辉顶峰。艺术、音乐和文学领域都产生了伟大的人物。科学技术、大学和普通学校享有很高的威望。德国已成为强大的工业国。它拥有殖民地和船队，通过向海外出口和远洋航行，想从大陆一隅上升为世界强国。在经济发展方面，德国基本上已成为一个工业社会，农业退居次要地位。当德国跻身于世界列强之时，世界已被瓜分完了，于是它急于要求重新瓜分世界，这就势必要引起与其他列强的矛盾和冲突，特别是与老牌殖民帝国英国的矛盾尤为尖锐。德皇威廉二世推行所谓的“世界政治”，不但要使德国成为欧洲大陆的霸主，还渴望由德国取代英国，确立其全球海洋霸主的地位，因而开始实行海军重新装备计划。法国一心要为1871年普法战争的失败雪耻，从德国人手里收回阿尔萨斯-洛林。古老的、行将没落的奥匈帝国仍想向外扩张，尤其是希望在巴尔干扩大自己的势

力，这就同俄国形成了尖锐的对立。其他美、日等国家也各怀自己的打算。列强根据各自利益的需要，逐渐形成了两个军事集团：以德、奥为一方的同盟国和以英、法、俄为另一方的协约国，双方都摆好了大厮杀的架势。20 世纪头十年的欧洲宛如一座大火药库，一触即发。

1914 年 6 月 28 日，奥匈帝国皇太子斐迪南 (Franz Ferdinand) 夫妇在波斯尼亚首都萨拉热窝遭塞尔维亚爱国青年暗杀。这一事件像一颗火星，点燃了欧陆的火药库。奥匈帝国在德皇威廉二世的大力支持下，于 7 月 28 日向塞尔维亚宣战，第一次世界大战终于爆发。德国也于 8 月 1 日和 3 日分别向俄法宣战。英国则于 8 月 4 日向德国宣战。20 世纪人类第一次大厮杀的战幕揭开了。

战前和战争期间，德国和奥地利都加强了帝国主义意识形态的宣传，竭力煽动民族主义和沙文主义情绪，连两国的社会民主党也沉浸在战争狂热之中，它们的右派领袖背叛工人阶级，公开支持帝国主义战争。许多青年在“保卫祖国”的狂热中纷纷走上前线去充当炮灰。

表现主义产生于第一次世界大战前不是偶然的，是时代和社会为它的出生培育了适合的土壤。威廉帝国时代德国工业、技术飞速发展，资本的高度集中和垄断使事物走向了自己的反面，各种社会矛盾进一步激化，出现全面异化。资本主义的物质文明造就了极端物质主义和贪婪的个人主义，现代机械文明压制了人性。德国和奥地利正经历着一场深刻的社会危机和精神危机。年轻的作家和艺术家在拜金主义的异化社会中感到苦闷、压抑和窒息，他们对此强烈不满。他们反对军国主义，反对战争，反抗一切权威；要求革新，要求革命，但又不知出路在哪里，因而带着极大的主观性和强烈的激情呐喊、表现、宣泄，以此传达他们对世界的新看法，再加上种种现代非理性主义哲学和社会思潮的催生，这就为声势浩大的表现主义运动营造了适宜的气候与土壤，德国文学中的表现主义运动便应运而生，德国成了当时欧洲表现主义的中心。现代反理性主义的种种哲学和社会思潮更是推波助澜，给上个世纪末开始的对传统文学的反叛继续提供充分的营养。尼采的非理性主义和弗洛伊德的精神分析学为表现主义作家提供了哲学基础。尼采强调自我意识、理想主义、创造力和生命力，给了表现主义以原动力，他对欧洲文化的批判表达了他们的心声。第一个表现主义美术家团体“桥社”诞生

了，这个名称就是出自尼采的《查拉图斯特拉如是说》第四章的序幕。表现主义诗人戈德弗里德·本恩就说："我们的背后是尼采。"[①]还在德国表现主义蓬勃兴起之前，斯特林堡、陀思妥耶夫斯基、惠特曼、韦德金德以及法国诗人波德莱尔和兰波就已经为他们踩出了一条路，因而这些作家被奉为表现主义的先驱。

在布拉格，这个当年奥匈帝国波希米亚的首府，19 世纪末 20 世纪初也涌现出一批举世瞩目的作家。卡夫卡、韦弗尔、布罗德、恩斯特·魏斯 (Ernst Weiβ, 1882—1940) 等都是生活在布拉格讲德语的犹太人。共同的社会处境，使他们成为朋友，文学史上称他们为"布拉格派"。他们的艺术倾向并不完全相同，但孤独和压抑是他们作品的共同基调。他们在文学上各自都做出了贡献，卡夫卡和韦弗尔也是表现主义文学的重要代表作家。布拉格作家中最杰出的是卡夫卡。他的作品情节离奇怪诞，环境陌生可怖，人物的精神状态孤独绝望。他批判现实，但现实又是一种神秘莫测的力量，人只能听任它的摆布。这种神秘悲观主义是 20 世纪以来西方资本主义世界相当普遍的社会思潮。卡夫卡的艺术手法与西方现代派文学有千丝万缕的联系，他被誉为现代派文学的大师。

第二节 表现主义和达达主义

一 表现主义

20 世纪头 20 年是一个多种文艺流派和文艺思潮并行或交叉发展时期，其中表现主义(Expressionismus) 是 20 世纪初至 30 年代流行于一些欧美国家的一个现代文艺流派。在德国，表现主义在第二次世界大战以前，甚至在整个 20 世纪是德国声势最为浩大的一场文艺运动。不但于 1875—1895 年间出生的一代作家积极参加这个运动，它还影响到里尔克、豪普特曼和亨利希·曼、黑塞等老一代作家，在国外，它对众多文学流派，尤其对超现实主义具有重大影响，后来的荒诞派戏剧、"黑色幽默"、"新小说"等都与表现主义有着密切的关系。20 世纪 60 年代兴起的

---

① 转引自 Herbert A. und Elisabeth Frenzel: Chronologischer Abriβ der deutschen Literaturgeschichte,Bd,dtv München 1982, S.537。

波普艺术(Pop-Art)也与表现主义有着渊源关系。

表现主义于20世纪初最先出现在绘画领域，它强调个人情感,以夸张、变形的手法描绘形体和色彩,借以表达画家的内在情绪,是对以莫奈为代表的印象主义画派的反拨，后来更进一步扩展到美术的其他艺术门类,以及戏剧、文学、音乐、建筑、电影等领域。"表现主义"这个名称源于法国画家埃尔韦 (Julien-Auguste Hervé) 的画:1901年埃尔韦将自己的组画题名为《表现主义》(Expressionisten),参加在巴黎举办的马蒂斯 (Henri Matisse) 画展;1911年4月柏林分离派举行画展,参展的法国画家首次被称为"表现主义者";7月美学家沃林格 (Wilhelm Worringer) 把表现主义这个概念用于塞尚 (Paul Cézanne)、马蒂斯 (Henri Matisse) 和凡·高 (Vincent van Gogh) 的画，诗人库尔特·希勒尔 (Kurt Hiller) 把这个名称加以延伸,用来标志"最年轻的柏林文学"。表现主义这一名称在第一次世界大战期间流行开来，其含义往往等同于"现代派"。早期,表现主义还曾被称为新激情主义 (Neopathetiker)、未来主义 (Futuristen)、抽象主义 (Abstrakte) 等,但是这些名称都未被接受,而且他们往往不承认自己是表现主义作家。

在德国,1905年美术团体"桥社"(1905—1913)在德累斯顿的成立标志着表现主义的诞生。1911年在慕尼黑又成立了表现主义美术家团体"蓝色骑士社"(Blauer Reiter,1911年至第一次世界大战期间)。在文学上,诗人林德 (Otto zur Linde) 和潘维茨 (Rudolf Pannwitz)于1904年在柏林创立的卡隆社 (Charon-Kreis) 及其主要发表诗歌的月刊《卡隆》(Charon, 1904—1914)是表现主义的先导。从广义上说,表现主义活动在20世纪初就已经开始了，但一般把1910年作为德国文学上表现主义时期的起始年。这是因为,1910年前后,表现主义在文学上的发展令人刮目相看。第一,希勒尔及几位大学生于1909年在柏林创立的"新俱乐部"(Der neue Club, 至1914年初)和它的"新激情卡巴莱"(Das neopathetische Cabaret) 逐渐成为表现主义作家的第一个聚合点。"新俱乐部"派的成员有格奥尔格·海姆 (Georg Heym)、雅各布·凡·霍迪斯 (Jakob van Hoddis) 和恩斯特·布拉斯 (Ernst Blaβ) 等。第二,第一次世界大战前,作家们在反抗活动中所获得的生活体验催生了他们的创作力,1910年前后表现主义展现了极大的创作力,取得了很大的文学创作成果,凯

泽、德布林、多伊布勒、施塔德勒、本恩、特拉克尔、海姆等第一次出版了自己的作品。第三，表现主义作家为了发表作品，宣传他们的社会和美学主张而创办的许多刊物，都是在这期间出版的，如柏林的《风暴》(Der Sturm, 1910—1932)和《行动》(Die Aktion, 1911—1932)、因斯布鲁克的《燃烧器》(Der Brenner, 1910—1954)、莱比锡 (1913) 和苏黎世 (1914 年起) 的 《白页》(Die weiβen Blätter, 1913—1920)，以及《新激情》(Das neue Pathos,1913—1919)、《革命》(Die Revolution,1913—1914)、《新艺术》(Die neue Kunst, 1913—1914)等。只有《世界舞台》(Die Weltbühne, 1918—1933) 是 1918 年才由柏林的《戏剧舞台》(Die Schaubühne, 1905—1918) 易名。第四，影响最大、流传最广的、由库尔特·平图斯 (Kurt Pinthus) 编选并作序的表现主义诗选《人类的曙光——最年轻的诗歌交响曲》(Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung, 1920) 所收集的诗作，都是 1910 年至 1920 年这十年间最有代表性的表现主义诗作。总之，德国和奥地利的表现主义文学盛行于第一次世界大战前后，其鼎盛时期则是战后至 20 年代初的几年，当时的德国成了欧洲表现主义的中心。人们通常把 1910—1920 年的这段时间称为德国"表现主义的十年"，实际上德国的表现主义运动一直持续到 20 年代中期，1925 年以后才走向衰微。文学史上一般把 1910—1925 年这段时间看做德国表现主义时期。

在美学思想上，表现主义与自然主义和印象主义相对立。作为一场美学革命，它既反对自然主义对事物的机械模仿，也反对印象主义的"由外而内"，只注重对诸如光和影等外在客观事物的描绘。表现主义怀疑看得见的外部事物即现实世界的真实性，认为惟有主观感受才是真实的，因此，反对客观地表现自然和社会，主张将内心体验置于外在生活之上，要求摆脱外界印象，去表达内心世界。表现主义画家弗朗茨·马克(Franz Marc, 1880—1916)认为，艺术家的任务就是去表现那些隐藏于所有事物后面的超越尘世的存在。表现主义文艺家认为，艺术创作并不只是为了描写或安排现实，它应当解释现实，作为人类和现实之间的媒介，所以主张文艺应当突破对人的行为的描写而去揭示人的本质和灵魂；认为艺术是艺术家先于经验的主观自我表现和潜意识的发泄，要求完全自由地描写不可见的事物，表现人的主观情绪，展示人物的内心

世界，所以提出了“艺术是表现，不是再现”的口号。他们把对人的内在精神世界的探索作为对外部现实的一种反抗。从总体上来说，表现主义一方面是对自然主义和印象主义的逆动，另一方面也是对诸如格奥尔格派等形式主义和唯美主义的反拨。

在艺术表现上，表现主义作家通过夸张、变形、怪诞的手法来强化或外化作家的主观思想感情，或用象征的手法去表现某种抽象的观念，以揭示外表掩盖下的社会的真实面目。茅盾指出：“专置重（“置重”恐系“着重”之误排——引者）于主观的泼剌剌的精神，不肯为客观的‘实在’所束缚，便是表现主义的中心。就注重主观一点而言，表现主义是反对自然主义的；又从要求自己精神之自由表现一点而言，表现主义也反对了神秘主义和象征主义。”并称“表现主义是欧洲大战后处于绝望的德国知识阶级要求出路之心理的表现”[①]。表现主义往往采用电报式的精练的语言，在戏剧中常有慷慨激昂的独白或呐喊，并伴以强烈的色彩作为象征，就是在小说中也存在着强烈的独白倾向。诗人喜欢自由格律，很少用形容词和动词，不顾语法规则，往往是一连串名词的排列。作家们热衷于表现两代人之间的斗争，塑造“新人”形象；他们主张淡化特殊性和个别性，强调一般性和共同性，因此不注重刻画形象、塑造人物，只把人物看做一种思想和观念的类型或象征，是作家主观思想的传声筒。因此，作家笔下的人物往往只是某些共性的抽象和象征，没有具体姓名；在他们看来，人物的姓名只是个符号，是某种观念的象征，姓甚名谁并不重要；作品的情节被大大淡化，代之以一连串紧张、剧烈的心理活动，并通过内心独白、梦幻、假面具、潜台词等艺术手法来表现人物的内心世界。表现主义艺术上的这些特点，必然导致其两面性的结果：一方面，简练的语言、激越的感情和摈弃传统文学中冗长、繁杂的细节和环境描写，可以更明确、更自由地传达时代精神，使读者和观众受到感染；但是另一方面也必然会给作品带来枯燥乏味、人物形象苍白无力的先天性缺憾。斯蒂芬·茨威格在谈到战后表现主义盛行时的情况时，颇有微词地说道：“德语中的冠词‘der, die, das’不用了，句子的结构颠倒过来，采用‘直截了当’的‘简明扼要’的电报式风格进行写作，再加上色

① 《西洋文学通论》，书目文献出版社 1985 版，第 159 页，170 页。

彩很浓的感叹词…… 剧院里，演员穿着燕尾服演《哈姆雷特》，企图创造标新立异的戏剧效果。"①

德国表现主义的一个重要特点是，它不只局限于美学范畴，而是带有普遍的革命理想。年青一代作家艺术家对现实的观察越透彻，与现实就越不相容，越发感到一种社会危机和精神危机。早在第一次世界大战以前，"桥社" 在它的纲领中就号召青年团结起来，"共同向顽固的旧势力争取活动和生存的自由"。表现主义者在继续尼采对欧洲文明进行批判的同时，也一股脑儿扔掉了 19 世纪自然科学的成果，以反叛的姿态否定一切传统、权威和价值标准，把威廉皇帝、国家、军队、学校、前辈以及技术视为束缚他们自由的权威而加以反对。表现主义从一个美学和哲学运动发展成为一个社会政治运动，这个变化的分水岭是第一次世界大战。起初，世界大战的爆发使一部分青年觉得可以摆脱单调的日常生活了。随后在战争中，许多年轻的表现主义作家横尸沙场，而那些活下来的和逃往瑞士的作家，他们目睹了战争的罪恶，感到人类正面临深刻的危机并受到严重的威胁。于是知识青年纷纷起来反对战争，诅咒皇帝和资产阶级，抨击现代社会。他们反对任何形式的强权，渴望一代"新人"——也就是尼采要创造的超人来改变世界，拯救人类自己，并提出了社会主义、共产主义、和平主义和无政府主义的口号。表现主义者的思想和行为带有明显的乌托邦和无政府主义的印记。战争的失败，战争造成的灾难，战后通货膨胀和货币贬值带来的混乱，导致传统价值观的下降和丧失。失落的一代青年，在迷惘中希望能找到一条出路。表现主义顺应了他们的愿望与憧憬，因而在战后又经历了它的繁荣。这样，一场美学运动就转变成为一场声势浩大的反对机械化和工业化、反对资本主义和军国主义、反对帝国主义战争的社会政治运动。"同样的生活感受将所谓的表现主义的一代人联系在一起，使他们成为患难与共的同志，对于一场社会灾难的预感和体验变成了他们进行革命变革的要求。思想革命 (Revolution des Geistes) 应该引起政治社会革命。"② 表现主义作家艺术家以预言者自居，发出强烈的激情呐喊，要把国家领出战

① 《昨日的世界——一个欧洲人的回忆》，生活·读书·新知三联书店 1992 版，第 333 页。

② Expressionismus und Dadaismus, herausgegeben von Otto F. Best, Reclam Stuttgart, 1980, S. 11.

后的阴霾，走进光明，可是又找不到出路，因此只能在彷徨、痛苦、孤独、恐怖和绝望中徘徊。

在创作上，表现主义从“自我”发展到“我们”，他们要以这种无限制的个人主义和主观主义将人们卷入他们激进主义的洪流中，以改变现状。反映在创作上，其中心主题是表现时代的灭亡和再生，描写两代人之间的斗争，表现旧人类的苦难和对新人的渴望，呼唤人类的博爱。那些对时代危机持悲观主义态度的作家，他们的作品就显得怪诞，如韦德金德、克里斯蒂安·莫根施特恩和卡尔·施台恩海姆等；而对时代危机持乐观态度的作家，其作品的风格就表现出狂想式的亢奋，如韦弗尔、托勒 (Ernst Toller) 和翁鲁 (Fritz von Unruh) 等。表现主义者因为对他们生活在其中的现实不满，所以往往向往原始民族的艺术和儿童世界，常常从东方和非洲艺术中去寻找精神依托。

诗歌是表现主义的主要文学体裁，尤其是在表现主义的早期阶段，随着年轻作家在战争期间和战后对现实的认识和生活体验的加深，表现主义戏剧开始繁荣，而且取得了骄人的成果。相对来说，表现主义小说创作要弱一些。布莱希特、凯泽、卡夫卡、德布林、贝希尔、埃尔泽·拉斯克-许勒、本恩、韦弗尔等是表现主义的代表作家。

许多表现主义艺术家都具有文学和绘画双重才能。《风暴》、《行动》、《白页》、《新激情》等刊物，以及美术家团体“桥社”和“蓝色骑士社”就是美术和文学这种相互依赖关系的中心，像德国的恩斯特·巴拉赫 (Ernst Barlach)、埃尔泽·拉斯克-许勒、莱昂哈德·弗兰克 (Leonhard Frank) 和德籍俄国人华西里·康定斯基（Wassily Kandinsky)，奥地利的奥斯卡·科科施卡(Oskar Kokoschka) 和阿尔弗雷德·库宾(Alfred Kubin)，以及瑞士的保罗·克莱(Paul Klee) 等都是“诗人画家和画家诗人”。

对表现主义的界定和看法，作家、批评家相互之间历来大相径庭。有的把表现主义评价为德国之精髓，有的则将它斥为过时的资产阶级的理想主义；有的称它为布尔什维克化的左倾思潮，有人将之视为 1900 年前后从世界末日情绪中发出的一种个人主义的呼喊；德国纳粹则把表现主义贬为“颓废艺术”和“蜕化艺术”，把表现主义作家打成“罪犯”和“人民公敌”，诬蔑他们患了脑软化病。第二次世界大战以后，表现主义作家和作品几乎被人们遗忘，20 世纪 50 年代中期以后，德语国家加

大了对表现主义研究的力度，取得了可喜的研究成果。一般认为，表现主义的本质特性是人道主义的，是一个值得尊重的德国文学的传统，它为德国当代文学奠定了基础。另一方面，我们也要看到，表现主义也确实是一个复杂而矛盾的运动，托马斯·格罗霍维亚克（Thoms Grochowiak）教授为1982年在北京举办的“德国表现主义绘画展”撰写的前言中说，“表现主义的重要特征之一就是它自身的矛盾，它那明显的错综复杂的特性，它那自由与羁绊、个人与群众、理性与本能、理想主义与无政府主义的两极鲜明对照”，他还指出，表现主义的面貌“像两面神一样有着双重性：真诚的戏剧性与矫饰浮夸同列，深沉的震撼力与舞台式的动作并存，深刻的动乱与戏剧性的动作、合理的变形与支离破碎的形象齐驱”。

事物是发展的，人的思想和美学观念也不断在变化，不会永远停留在原来的起点上。一些文学流派的参加者往往后来又离开了作家原先确定的方向。这种现象文学史上屡见不鲜。歌德和席勒由“狂飙突进”运动的健将成了古典作家，一些浪漫派作家接近了现实主义。对于表现主义作家来说，他们的分化要更大些。德国和奥地利绝大多数所谓表现主义作家，只是在一段时间里和在某些方面属于这个流派，即使在那些早逝的表现主义作家身上也往往可以看到出现的变化。随着20世纪20年代中期通货膨胀的克服，社会的逐步稳定和国家经济的巩固，到1924年，表现主义运动就失去了冲击力。表现主义营垒的分化在第一次世界大战之后就开始了：一部分成为左翼作家，走上革命的道路，积极投身于实际斗争之中，如托勒、凯泽、贝希尔（Johannes R. Becher）、布莱希特等。《风暴》杂志主编弗朗茨·普费姆费特（Franz Pfemfert, 1879—1954）积极参与斯巴达克同盟的活动，成为卡尔·李卜克内西和卢森堡的朋友。多数作家程度不同地同情和倾向革命，如阿·茨威格、法拉达（Hans Fallada）、弗兰克、埃·凯斯特纳（Erich Kästner）、德布林、雷马克（Erich Maria Remarque）、凯勒曼等；少数作家转向右翼，成为无政府主义者和纳粹的追随者，如汉斯·约斯特（Hanns Johst）、本恩等。到1925年表现主义运动就开始走向衰微，表现主义时代也随之结束，但导致表现主义最终破灭的，则是1933年希特勒执政。

表现主义同中国文化也有着亲密接触。中国哲学，特别是老庄哲

学，以及文学，尤其是唐诗，对表现主义作家有相当大的影响，像德布林、托勒、阿尔弗雷德·亨施克 (Alfred Henschke) 即克拉邦德 (笔名，Klabund)、阿尔贝特·埃伦施泰因 (Albert Ehrenstein)、海姆、阿尔弗雷德·蒙贝特 (Alfred Mombert)、卡夫卡等或在创作中受中国哲学的影响，或在作品中引述中国诗文，有的还自己翻译中国的唐诗 (克拉邦德、埃伦施泰因等)，这是一方面。另一方面，表现主义在中国也曾引起很大反响，并对中国现代文学产生了积极影响。从 20 世纪 20 年代初，中国现代文学的主要流派文学研究会和创造社，分别在它们的主要阵地《小说月报》和《创造周报》上以其各自的特点开始对德国表现主义进行译介和传播；以《狂飙月刊》为阵地的狂飙社也对表现主义加以赞赏；其他刊物对德国表现主义文学，尤其是戏剧也有评述。20 年代中后期，鲁迅译介了西方表现主义文学理论，30 年代鲁迅仍然对表现主义给予关注，对挪威表现主义先驱、画家蒙克 (Edvard Munch) 发生兴趣，并介绍了德国珂勒惠支(Käthe Kollwitz)等表现主义版画家的作品。刘大杰还出版了专著《表现主义的文学》(1928)。在创作上，鲁迅的《狂人日记》以及稍后的一些作品，不仅借鉴了表现主义的艺术技巧，而且具有表现主义的精神气质。郭沫若在《自然与艺术》中谈到德国表现主义对他的影响时说，他开始写诗剧是受了歌德的影响，而“助成这个影响的不消说也还有当时流行着的新罗曼派和德国新起的所谓表现派。特别是表现派的那种支离灭裂的表现，在我的支离灭裂的头脑里，的确得到了它的最适宜的培养基，妥勒尔(即：托勒——引者)的《转变》，凯惹尔(即：凯泽——引者)的《加勒市民》(即《加来市民》——引者)，是我最欣赏的作品。”[①] 郭沫若所说的“诗剧”，指的是他的《棠棣之花》、《女神之再生》、《湘累》和《孤竹君之二子》。他的《女神》则洋溢着表现主义汹涌澎湃的激情。其他如郁达夫、田汉等作家的创作中也明显存在着表现主义的影响。[②]

新中国成立后，1956 年开始展开了关于社会主义现实主义创作方法的大讨论，茅盾在写于 1957 年的专著《夜读偶记》(1958)中评述了讨

① 郭沫若《创造十年》，《沫若文集》第 7 卷，第 68 页，人民文学出版社 1958 年版，北京。

② 以上参考了程金城《中国现代表现主义文学的兴起和高涨》(《文学评论》，1994.6.)一文。

论中的意见，并论述了自己的观点，其中也涉及到表现主义问题。1985年书目文献出版社再版了茅盾写于1930年的《西洋文学通论》，其中有相当的篇幅论述了德国表现主义。

二 达达主义

与表现主义关系密切的文艺流派是达达主义 (Dadaismus)。这是流行于1910—1924年间的国际先锋派运动，其中心是科隆、柏林、汉诺威、纽约、华沙、布鲁塞尔、罗马、维也纳、莫斯科、布达佩斯、布拉格、巴塞罗那等地。从时间上说，它比表现主义略晚，但其发展却与表现主义并行。达达主义来源于“达达”(dada)。但是，“达达”作为一个国际文学社团和运动，它在1916年才于瑞士的苏黎世诞生。第一次世界大战期间，苏黎世是欧洲反战运动和流亡人士的中心。1916年2月5日，流亡在苏黎世的德国作家胡戈·巴尔 (Hugo Ball, 1886—1927) 和埃米·亨宁斯 (Emmy Hennings, 1885—1948)、作家理查德·许尔森贝格 (Richard Huelsenbeck, 1892—1974)、诗人和美术家汉斯·扬·阿尔普 (Hans Jean Arp, 1887—1966)、罗马尼亚出生的法国诗人特里斯坦·查拉(Tristan Tzara, 1896—1963)以及索菲·托伊伯 (Sophie Täuber) 等在苏黎世为新开设的“伏尔泰卡巴莱”(Cabaret Voltaire) 揭幕。罗瓦夫人(Madame Le Roy)是“伏尔泰卡巴莱”的女歌唱家，他们想为她找一个艺名。巴尔和许尔森贝格拿一本德法字典随手一翻，翻到“达达”这个词。于是，他们就以“达达”作为他们新成立的团体的名称和“伏尔泰卡巴莱”一切艺术活动的旗号，同年还出版了与“伏尔泰卡巴莱”同名的刊物。这就给达达主义开了出生证。关于“达达”这个词的意思，巴尔说：“在罗马尼亚文里‘达达’的意思是‘是，是’，在法文里是‘儿童骑的木马’。”“达达”这个词听来没有任何意义，但由于其简短、上口，并会让人产生联想，所以很快就流传开了，胡戈·巴尔也就成了达达主义的“精神之父”。但是，“达达”到底是什么意思，这个词是谁发明(或找到)的？关于这些问题，人们的说法不尽相同，就是达达主义者自己意见也不一致。以上所述是一种较为流行的说法。

“达达”这个名称的产生虽然有些偶然，然而这个流派却是时代的必然产物，许尔森贝格在《达达年鉴》(Dada-Almanach,1920)上说，“达达

主义不外乎是时代的表现”。“达达”的出现反映了第一次世界大战期间和战后资产阶级价值观念的失落，欧洲一代青年由于对第一次世界大战的失望而苦闷彷徨；内心空虚和精神寂寞的年轻的知识分子，希望彻底破坏旧世界、旧传统来获得新生。就文学上的达达主义来说，表现主义是其先驱，达达主义的核心人物胡戈·巴尔、许尔森贝格、查拉、阿尔普以及诗人库尔特·施维特斯(Kurt Schwitters)等都是从表现主义运动中出来的，他们原先都参加了表现主义活动，巴尔和许尔森贝克 1915 年还组织了第一个德国表现主义晚会。达达主义出自表现主义，但比表现主义更激进，更极端，更具虚无主义色彩，它将表现主义所具有的颠覆性和畸形提到了指导纲领的地位，并在其宣言中明确反对表现主义，反对表现主义的“贫血的抽象”和“内心化”。表现主义否定以往的传统和文明，想自己创造新的；达达主义否定一切，要回到无意义的幼稚状态和原始状态，按照阿尔普的回忆，达达主义也要创造，要“创造新的、前所未有的东西”，“但又不知道要创造什么”。他们主张完全自由地表现作家的主观现实或内在现实，表现直觉和下意识，追求偶然性和新奇，主张取消艺术的社会功能。在艺术表现上，达达主义的外在标志是堆砌词汇、勇造字词、创造怪僻的词语、结结巴巴的语言、心醉神迷的呼喊、不连贯的形式、荒诞怪僻的形象、毫无意义的音节重复。他们借此来反对传统的艺术创作，反对资产阶级的价值观和社会秩序。在“达达”这个挑战性的口号下，柏林的达达文艺家维兰德·赫茨菲尔德 (Wieland Herzfelde, 1896—1988)、约翰·哈特菲尔德 (John Heartfield, 1891—1968)、格奥尔格·格罗斯 (Georg Grosz, 1893—1959) 等以照片剪接 (以约翰·哈特菲尔德的反纳粹照片剪接最为有名) 和拼贴画为主要艺术手段，从文艺介入政治，进行反战宣传，用行动超越了与传统彻底决裂的达达主义目标，成了革命艺术家和社会主义工人运动的战斗者。今天来看，达达主义运动的意义不在于它的结果，亦即作品，而在于它对资产阶级艺术及其审美价值和道德价值所进行的具有挑战性的激烈批判。

1917 年 1 月，许尔森贝克回到德国，也将达达主义运动带到柏林，成立了柏林达达社 (Dada Berlin)，举办达达主义活动。与此同时，在汉诺威和科隆等城市也出现了达达主义社团。1920 年 6 月，柏林举办了首届国际达达主义展览会。令人感兴趣的是，1920 年巴黎正处于达达运动高

潮之际，一位名叫盛成的中国人在那里参加了达达主义运动，在达达晚会上见到过查拉等达达主义运动的创始人，并还与之交谈。盛成曾参加同盟会和抗清战斗，后来又积极参加五四运动，与周恩来相识。他于1919年11月到法国勤工俭学，与在那里勤工俭学的周恩来结下深厚友谊。在法国，盛成积极参加工人运动，于1920年底参与创建法国共产党，并当选为法共南方省委书记。1977年联邦德国政府在柏林（西）举行规模空前的纪念达达主义运动艺术展，盛成作为20世纪20年代西欧达达主义运动的积极参加者和活着的“惟一的达达”受特邀前去参加，受到热烈欢迎，同年，巴黎还成立了“盛成之友社”。①

第三节 表现主义诗歌

一 表现主义诗集《人类的黎明》

诗歌是表现主义，特别是早期表现主义的主要形式，控诉性、宣告性和呼唤性是其主要特点。电报式的精练语言是爆发式的，充满激情，形容词和动词很少，往往使用一连串的名词和感叹号，显得断续和不连贯；节奏不断变化，时而跳跃，时而停顿，通常的诗歌韵律和语言规则被打破。表现主义诗人以这种方式来表现大都市的光怪陆离和颓败景象，呼唤人类的平等和博爱。从当时表现主义诗歌的著名选编本的书名就可看出这一特点：库尔特·希勒尔编选的《神鹰》(Der Kondor,1912)、路德维希·鲁比纳 (Ludwig Rubiner) 编选的《人类的战友：世界革命诗歌》(Kameraden der Menschheit, Dichtungen zur Weltrevolution, 1919) 以及影响最大、流传最广的库尔特·平图斯编选的《人类的曙光——最年轻的诗歌交响曲》（1920）和鲁道夫·凯泽（Rudolf Kaiser）编选的《宣告——新诗选》（Verkündigung, Anthologie junger Lyrik，1921）。其中以平图斯编选和作序的《人类的曙光——最年轻的诗歌交响曲》最为有名，传播最广，影响最大。

评论家平图斯编选的《人类的曙光》收集了从1910年至1920年这十年间最有代表性的表现主义诗作。诗选从23位有代表性的诗人的作品中遴选出代表作276首。这些作品产生的时候诗人的政治态度就不

① 部分内容参考了朱安平《盛成与达达运动》一文，《文艺报》，1989年10月21日。

一致，在随后几十年的发展中更是迥异，甚至走的是相互对立的道路。尽管这样，善意、博爱、人道主义和永远不要战争仍然是《人类的曙光》中诗人的基调。只有本恩一人例外：他的早期诗歌中就表现了一种玩世不恭的态度。这部选集所收的诗歌，其共同特点是没有统一的风格，没有明晰可识的形式，也没有具体的目标。平图斯在前言中说，这本书“并不是要显示诗人的框架，而是要展示我们时代浮躁、混乱和爆裂性的全景”。平图斯的这个表述对表现主义诗歌的各种性质迥异的潮流做了最早的总结。他将“憧憬、幸福和痛苦”视做表现主义诗人的动力，他认为，表现主义诗人除了“对人类的希望和对乌托邦的信念”，别的什么也没有。同一时期多位诗人的选集，一般有几种编选方法：按作者姓氏的字母或诗歌标题开头字母的顺序排列，按照诗作或诗人的时间先后排序，按照文学团体分类、按照相互的影响或者共同的形式来编排，或按共同的主题 (如爱情诗，革命诗等)来编选。平图斯的这本《人类的曙光》打破了通常的编选习惯，不是按照机械的、历史的顺序，而是追求活跃的、音乐动机的谐音：交响曲。这部诗选分为“崩溃和呼喊”、“心灵的苏醒”、“号召和愤怒”和“给人以爱”四个部分，类似交响曲的四乐章结构，使人想起贝多芬 (Ludwig van Beethoven) 的《第九交响曲》(9.Symphonie)，诗选的编排和顺序皆与诗歌的音乐结构相应。这本诗选真实地反映了一个时代的真实面貌，表达了人们的心声，所以大受欢迎，出版后三年内印了 4 次，印数达 20 000 册，以后又出了无数个新版，成为最有代表性的表现主义诗选。

二　格奥尔格·特拉克尔、恩斯特·斯塔特勒、格奥尔格·海姆等

既然诗歌是德国表现主义的主要形式，那么表现主义诗人众多也就不足为奇了。格奥尔格·特拉克尔、戈特弗里德·本恩、恩斯特·施塔德勒、格奥尔格·海姆、埃尔泽·拉斯克–许勒、贝希尔、布莱希特、奥古斯特·施特拉姆和特奥多尔·多伊布勒等是表现主义的重要诗人。

这里我们首先介绍的是特拉克尔、斯塔特勒、海姆、克拉邦德 (Klabund) 等英年早逝的早期表现主义诗人和表现主义的先驱多伊布勒等。

格奥尔格·特拉克尔(Georg Trakl, 1887—1914)是一位有才华的、英

年早逝的最重要的表现主义诗人，他参加了第一次世界大战，虽然没有陈尸沙场，但是残酷的战争体验却摧毁了这位敏感诗人的心灵，使他精神失常，他吞服了过量可卡因而死于野战医院。

1887 年 2 月 3 日，特拉克尔出身于奥地利萨尔茨堡一个五金商人的家庭。他父亲有七个孩子，其中一个是前妻所生。特拉克尔的母亲吸毒成瘾，在她的影响下，她的几个孩子后来都染上了毒瘾。少年特拉克尔喜爱文学，只有妹妹玛格丽塔（Margarethe,小名格蕾特，Gretl,Grete，1917 年在柏林饮弹自尽）与他兴趣相投。这样，他们两人之间的亲密关系超出了兄妹之爱，这事也成了诗人不时从心底冒出来的负罪感的源头。他的这种愧疚心理终生无法抹去，不过，这倒教会他通过抑郁的黑色眼镜去观察世界，并在昏暗的幻象中预示了正在到来的混乱。1897 至 1905 年，他在文科中学读书，由于怀着深重的负罪心理，学习成绩很不好，还蹲过班，也无法读完高中。或许是为了寻求一种恍惚的迷狂境界来麻痹自己，以忘记痛苦和愧疚，或许是为了自我摧残，特拉克尔很早就缠上了毒品。有资料显示，他第一次吸食麻醉品是在 1902 年，也有研究者认为，他是 1904 年开始吸毒的。但是，无论是 1902 年还是 1904 年，当时他还是个十六七岁的少年。

1905—1908 年，特拉克尔在萨尔茨堡白天使药房当了三年实习生。他到药房实习以及后来选择药剂师的职业，这和他想从“近水楼台”获得麻醉品不无关系。渐渐地他陷入了吸食毒品的泥潭，沉迷其中而不能自拔。1908—1910 年，他进入维也纳大学学习药物学。与此同时，他妹妹格蕾特从 1908 年秋季开始也在维也纳音乐学院学钢琴，两人常在一起，在哥哥的引导下，她也染上了毒瘾，这使特拉克尔更增加了一重负罪感。1910 年晚夏，父亲去世后她才离开维也纳去柏林，两年后与一个比她大 34 岁的柏林书商结婚。1914 年，她因流产卧病在床，3 月，特拉克尔曾赴柏林探望她。

1910 年，特拉克尔获得硕士学位后，志愿服兵役一年，在军队当卫生员。1912 年，他在因斯布鲁克驻军任药剂师。1914 年 8 月第一次世界大战爆发，特拉克尔自愿参军，作为少尉药剂师随一支医疗队开往加利西亚（Galizien）前线，亲历了格罗代克（Grodek）战役。在战场上，他目睹了血肉横飞的惨状，心灵受到难以言说的震撼。这次战役之后，他奉

命独自在一个谷仓里照料 90 名重伤员两天两夜，由于他只是个药剂师，无法为他们救治，只能眼睁睁地看着这些伤员呼天抢地，痛不欲生地挣扎在死亡线上。他还目睹了一个伤兵开枪自杀，脑浆四溅。谷仓外面的树枝上吊着几个被奥军绞死的村民。这一幅幅景象实在太残酷，太可怕，太悲惨了，远远超出了他的神经能够承受的极限。巨大的刺激使特拉克尔精神崩溃，晚餐时，他冲出屋子，要开枪自杀。被人夺下枪支后，他被送进克拉考 (Krakau) 战地医院的精神病房观察检查，最后诊断为精神分裂症。在医院，他因服用过量可卡因而陷于昏迷，于 11 月 3 日夜里去世。超剂量的可卡因到底是误服，还是他有意而为，至今没有结论，但是特拉克尔为了求得解脱，悄悄藏了一些麻醉药，自己大量服下，这个可能性极大。

生活中，一些偶然的因素往往会对一个人产生重大影响，甚至会改变一个人的生活道路。1912 年，特拉克尔在英斯布鲁克军医院工作时，经济拮据，甚至卖掉了大部分藏书。但英斯布鲁克却也给他带来好运，一次际遇成就了他作为表现主义诗人代表的地位。这年 5 月，特拉克尔在一家咖啡馆与路德维希·冯·菲克尔 (Ludwig von Ficker，1880—1967) 邂逅，两人一见如故，建立了真挚的友谊。菲克尔是著名激进刊物《燃烧器》(Der Brenner, 1910—1954) 的主编，他同特拉克尔结交，真可谓是“慧眼识英雄”，他识得特拉克尔诗歌的价值。他的刊物从 1912 年到特拉克尔去世，经常发表诗人的诗作，诗人去世以后，翌年《燃烧器》还发表了诗人的最后几首诗。回顾诗人的创作道路，便可看出，这次邂逅对特拉克尔来说是何等重要！

早在 1904 年特拉克尔就开始写诗，并参加诗歌小组“阿波罗”(Dichterzirkel Apollo，后改名“密涅瓦”，Minerva，“智慧女神”之意)。他十分喜爱梅特林克、波德莱尔、兰波、尼采、陀思妥耶夫斯基等人的作品。1905 年，他创作了《忌辰》(Totentag) 和《海市蜃楼》(Fata Morgana)，这两部独幕剧于 1906 年上演。两出戏的主人公走出幻想世界，认清现实之后，似乎都在寻找死亡。对于剧中的各种幻觉和图像拼接技术观众忍受不了，上演以后前者毁誉参半，后者则被全部否定。一怒之下，特拉克尔不仅销毁了这两部作品，还毁掉了正在创作中的悲剧《唐璜之死》(Don Juans Tod)。他经历了一次创作危机。在这以后，他决定放弃戏剧，专一写

诗。1908 年和 1909 年他曾在刊物上发表诗作，1909 年他寄给一家出版社的第一本诗集《金色的圣餐杯：青春诗作》(Aus goldenem Kelch. Die Judenddichtungen) 被退稿。但是，菲克尔的《燃烧器》从 1912 年开始陆续刊登他的诗歌之后，他才为人们所熟知，他的诗歌的意义和价值才为人们所认识，他才成为文坛上的一颗新星。此时开始至他去世的这段不长的时间里，也是他诗歌创作的高产期。此外，他还结识了卡尔·克劳斯、科科施卡和洛斯 (Adolf Loos,1870—1933) 等奥地利文艺界的知名人士。尤其是克劳斯，他是"青年维也纳"的成员，是资产阶级语言及社会的重要批评家之一。在表现主义文学中，他也占有特殊地位，他主编的《火炬》(Die Fackel,1899—1936)杂志与菲克尔的《燃烧器》互相呼应，猛烈抨击社会的各种弊端，在国内外享有很高声誉。他的代表作剧本《人类的末日》(Die letzten Tage der Menschheit,1918—1919)广泛地反映了战前奥地利的社会生活，是奥地利第一部反映第一次世界大战的作品。散论《中国长城》(Die chinesische Mauer,1910)对资产阶级文化和资本主义进步进行了尖锐的批判。他在扶植有才能的表现主义作家方面也有很大贡献。他的《火炬》杂志也发表过特拉克尔的诗。

由此可见，没有 1912 年英斯布鲁克一家咖啡馆的那次际遇，特拉克尔就不可能成为表现主义的伟大诗人。

另外，诗人还在菲克尔那里获得路德维希·维特根施泰因 (Ludwig Wittgenstein,1889—1951)捐赠的 20 000 克朗。1913 年，维特根施泰因的父亲去世，留下一笔巨额遗产，维特根施泰因决定捐出 10 万克朗。他委托菲克尔将这笔款项捐赠给生活困难的奥地利文艺家，以支持他们的创作。里尔克和特拉克尔各得 20 000 克朗的捐赠，其他受惠者有画家、诗人科科施卡和建筑师洛斯等人。维特根施泰因是匿名捐赠，诗人后来才知道捐款者是年轻的哲学家维特根施泰因。不久，特拉克尔就开赴前线，这笔赠金一直未曾动用。后来，精神濒于崩溃边缘的诗人住进克拉考战地医院后，曾给维特根施泰因写了一张明信片，想见一见他的这位未曾谋面的恩人。然而，待维特根施泰因赶到医院时，诗人已于三天前离开了人世。20 世纪这两位分别在诗艺和哲学领域出类拔萃的人物就这样失之交臂，为世界文坛留下一件憾事。

特拉克尔去世前不久，菲克尔于 10 月 24 日至 25 日在克拉考探望

了他的朋友。菲克尔离开医院的第二天，于10月27日收到特拉克尔生前寄给他的信，信里留下遗言：他去世以后，他所有的财物，包括维特根施泰因捐赠的20 000克朗全部由他的妹妹格蕾特继承。至于格蕾特，她对毒品的依赖越来越大，婚姻又很不幸，心情十分抑郁，三年后，1917年9月22日深夜开枪自杀。

特拉克尔的创作，早期曾受到自然主义、印象主义、象征主义和新浪漫主义的影响，后来越过这个阶段发展为表现主义。他作品中占主导地位的是秋的色彩和情调，是傍晚和黑夜、死亡和消逝的阴暗图像，而秋和夜则是他诗歌的中心主题，这和他对世界的认知是一致的。他的诗虽然有很多与《圣经》和宗教相关的内容，很多诗里也包含着坦诚的忏悔和祈祷，可是能穿破黑暗的救赎之光，却极为稀少。所以，他的作品中色彩比较明朗、情调较为欢快的多为描写田园风景之作，数量也不多；他的大部分作品都充满了彷徨、忧伤、愧疚、恐惧、怀疑和绝望，要解开许多象征和隐喻才能了解其真意。他的诗里爱用森林、星星、黑夜、黄昏，尤其是阴影等名词，用得最多的形容词是柔、轻、暗、蓝和黑。在形式上，他常采用早期表现主义诗歌偏爱的并列风格，将句法和逻辑上互不相干的概念或短句并列在一起，以表达诗人的心理状态。

有两个重要因素影响到他诗歌创作的题材和意象。一是他与妹妹反常的恋情。在他的作品中，妹妹常以各种形象如“陌生人”、“小伙子”、“修女”，甚至“野兽”和“动物”出现。通过这些形象，特拉克尔对他妹妹倾吐了无限复杂的感情：既有炽热的爱意，又有深切的怜惜与同情，然而更多的却是愧疚、自责和绝望。二是吸毒。他许多诗歌中的图像都是吸毒以后产生的幻觉。他觉得现实是丑恶的，人类是堕落的；恐惧、黑暗和死亡在他的作品中反复出现。在这同时，他也想走出罪恶的现实，因而也描写世界的美好，他的作品也反映了他为摆脱罪孽和死亡而进行的搏斗。因此，他的诗往往由两组意象组成：美和丑、生与死、白天和黑夜、绝望和抗争、善良与邪恶等二元论的因子，互相渗透，彼此结合，或互相转化，或合二为一，构成平衡。一般来说，早期表现主义诗人在诗中描写得更多的是社会衰败和沉沦现象，宣告旧时代的覆灭，而在表现主义发展的后期阶段，诗人表现得更多的是对未来美好时代和一代新人的乌托邦式的向往。而在特拉克尔的作品中这两方面的内容都有。在他

的诗中，主客观融为一体，外在事物和内心活动互相折射，互为因果。这些二元因子和相反相成的意象成为特拉克尔诗歌的显著特点。试以《冬夜》(Ein Winterabend) 这首诗为例：

冬夜

雪花轻轻飘落在窗上，
夜晚的钟声响得悠长，
桌子已经铺好，
晚餐全部摆放停当。

从幽暗的小路上
漫游者来到门口；
恩惠之树吮吸大地清凉的琼浆，
金光闪烁的花朵正在盛放。

漫游者静静地进入屋堂；
痛苦已把门槛化作石头。
桌上的面包和美酒
在灯光映照下熠熠闪光。

海德格尔 1950 年 10 月 7 日在为纪念德国作家、批评家马克斯·科默雷尔 (Max Kommerell,1902—1944)所做的公开演讲中，对这首诗做过详细的分析和阐释。诗的第一节出现寒冷和温暖、外和内、飘雪的寂静和晚钟的鸣响等几组对立的意象，给出了这首诗的特定时间和环境。第二节，漫游者从隐含着凶险的外部世界（“幽暗的小路”）来到“恩惠树”下，得到庇护。按照海德格尔的解释，扎根于大地的恩惠树，伸向天空，盛开着金光闪烁的花朵的树上，“包含着大地、天空、神圣者和短暂者。这四元的统一乃是世界”，所以这两行诗是“呼唤世界”。我们知道，在海德格尔的理论体系中，他认为地、天、神、人这四元的统一体是构成世界的原始形态。第三节“呼唤漫游者从黑暗的门外进入光亮的屋内”。这里，“痛苦已把门槛化作石头”一句有些突然。门槛是外在和内在的中间

物，起着分隔和聚合的作用，它需要坚韧和强硬，痛苦则使得门槛石化。痛苦从何而来？海德格尔说，痛苦是里外两者“差异的自身”，居于两者之间的门槛弥合了差异的裂痕。[①]

特拉克尔生前出版的作品只有《诗集》(Gedichte,1913)一种，《塞巴斯蒂安在梦中》(Sebastian im Traum,1915)他虽然看了校样，但诗人生前尚未看到样书。《孤独者的秋天》(Der Herbst des Einsamen,1920)、《逝者的歌声》(Gesang des Abgeschiedenen,1933)、《金色的圣餐杯·青春诗作》(Aus goldenem Kelch. Die Judenddichtungen,1939) 和散文诗《顿悟与毁灭》(Offenbarung und Untergang.Die Prosadichtungen,1947) 等作品都在诗人身后出版。

恩斯特·斯塔特勒(Ernst Stadler,1883—1914) 生于阿尔萨斯的科尔马，德国早期表现主义诗人。早年留学英国，研究莎士比亚。他创作初期受格奥尔格和霍夫曼斯塔尔的影响，所写的印象主义诗歌，具有青春风格的特点，如诗集《前奏曲》(Präludien, 1905)。此后他的诗风有了很大变化，克服了唯美主义，作品开始关注现实，充满社会激情，反对威廉帝国时代社会的庸俗和狭隘，如诗集《启程》(Der Aufbruch, 又译《出发》，1914)。1903 年同勒内·席克勒 (René Schickele) 一起创办新浪漫主义刊物《冲锋者》(Der Stürmer 或 Syuermer)。1911—1913 年参与著名表现主义刊物《行动》的编辑工作。在形式上，他喜欢采用颂歌体散文式押韵的自由格律，诗行很长，感情激昂慷慨，号召人们起来“行动”和“解放”。他的诗风与惠特曼和克劳戴尔等人的诗风相似。第一次世界大战前他在布鲁塞尔大学讲学。1914 年诗人入伍，第一次世界大战开始时，他是炮兵军官，参加世界大战的第一年就在西线阵亡。

格奥尔格·海姆 (Georg Heym,1887—1912) 也是从印象派中走出来的，于 1910 年成为希勒尔和霍迪斯组织的表现主义团体“新俱乐部”的成员，参加表现主义作家在“新激情卡巴莱”的聚会并朗诵自己的诗作。他的创作受到法国象征派诗人波德莱尔、兰波和维尔哈仑的影响，他的诗集《永恒的日子》(Der ewige Tag,1911)和《生活的阴影》(Umbra vitae, 1912 年诗人死后不久出版)的中心主题是大城市的冷漠和无情，诗人以

① 参见海德格尔《诗·语言·思》，彭富春译，文化艺术出版社 1991 年版，第 165-184 页，所引文字个别词句略有改动。

独特的形式描写人们对都市生活的颓败和对战争将临的预感，表现孤独、疾病、绝望和死亡等，具有想像力丰富、比喻生动和语言简练的特点，他诗歌中的“死亡独白”常为人称道。1912 年 1 月 26 日他在柏林哈弗尔河上滑冰，冰层破裂，为救朋友，两人一同溺水而死。第一次世界大战前，海姆、特拉克尔等就在他们的诗歌中发出了强有力的表现主义的呐喊。

上述几位早期表现主义诗人，他们的生命虽然短暂，像夜空中划过的美丽的流星，但却留下了宝贵的文学遗产。除此之外，表现主义还有不少英年早逝的作家。奥古斯特·施特拉姆 (August Stramm)1915 年死于战场，古斯塔夫·扎克 (Gustav Sack) 和 赖因哈德·约翰内斯·佐尔格 (Reinhard Johannes Sorge) 都于 1916 年死在沙场，扎克死于罗马尼亚，佐尔格死于法国索姆河畔(an der Somme)。

表现主义诗人特奥多尔·多伊布勒在世的时间相对较长，不是英年早逝者，但他是一位重要的表现主义先行者，所以也在这里一并加以介绍。

特奥多尔·多伊布勒(Theodor Däubler,1876—1934)，人们一般都把他看做德国作家，实际上也可将他置于奥地利作家之列，因为他的出生地的里雅斯特(Trieste,今意大利)当时在奥匈帝国统治下，他还在奥匈帝国的军队中服过役。1898 年以后，他曾在意大利、奥地利、德国和瑞士学习和生活过，也曾游历法国、希腊、土耳其、叙利亚、巴勒斯坦和埃及，并到过尼泊尔。广泛的旅游触发了他多方面的灵感。上一章我们曾谈到世纪之交的宇宙派，多伊布勒也是宇宙派成员之一。德国古典文学和浪漫主义文学给了他很深的影响，表现主义刚在德国兴起时，他就非常热衷于这个新的流派。他的诗作主要歌颂古希腊神话世界和地中海一带的美丽风光。他于 1898 年开始创作的主要作品叙事诗《北极光》(Das Nordlicht,1910)于 1910 年完成第一稿，在佛罗伦萨发表(佛罗伦萨版)，后经修改、补充，于 1921 年在日内瓦再次发表(日内瓦版)，后来又出了第三个版本(雅典版)。这是一部有三万多行的叙事诗，诗人以表现主义的激情表达了他的神秘主义世界观，描写基督教和古代异教的宇宙观，被称为“宇宙神话”，以夸张的语言表达了许多颇为怪诞的见解。长诗的基本思想是地球同太阳的重新合二为一，太阳代表精神，只有精神才能

拯救人类。这个主题在他后来的作品如《希腊十四行》(Attische Sonette, 1924)中也出现过。他的作品还有诗集《星光照亮的道路》(Der sternhelle Weg,1915)、《星童》(Das Sternenkind,1916),以及《意大利颂歌》(Hymne an Italien,1916) 等。1932 年,他肺结核病发作,1933 年又患中风,住进黑森林圣布拉西恩疗养院(Sanatorium St.Blasien im Schwarzwald),翌年即离开人世。

在早逝的表现主义诗人行列中,保尔·博尔特(Paul Boldt,1886—约1919)、路德维希·鲁比纳 (Ludwig Rubiner,1881—1920) 和阿尔弗雷德·亨施克都活过了第一次世界大战,是自然死亡,其中亨施克与中国古典诗歌关系很密切,这里我们还要对他略做介绍。

阿尔弗雷德·亨施克(Alfred Henschke, 1890—1928)生于奥德河畔格罗森(Crossen),父亲是一个药剂师,克拉邦德 (Klabund)是他的笔名。克拉邦德与本恩交好,创作上偏爱情色题材,写过不同形式的诗歌和小说,出版诗集《朝霞!克拉邦德!时代已显曙光!》(Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern! 1913) 和《士兵之歌》(Soldatenlieder,1915),以及小说《旋转木马》(Karussell,1914)和《末代皇帝》(Der letzte Kaiser,1923) 等。他的代表作是《死者的哀诉》(Totenklage, 1928),这部收有 30 首十四行诗的集子是他最完满的成果。

克拉邦德对外国文学作品的领悟力很强,爱好中国文化,翻译和改译了很多中国文学作品,尤其是唐诗。《鼓点沉沉,锣声震耳》(Dumpfe Trommel und berauschtes Gong,1915)是克拉邦德翻译的一部反映战乱的中国诗歌集,诗集的副标题是"中国战争诗",所选诗歌全以战争为题材。除收了李白 (《军行》、《战城南》等)、杜甫 (《兵车行》、《石壕吏》、《新婚别》等) 的诗以外,还选译了《诗经》中的有关题材的诗歌。这和他政治思想上的转变不无关系。他曾一度信奉民族主义,第一次世界大战开始不久即转向了和平主义。这部诗集是他用中国古代诗歌来反战的一次尝试,这也体现了表现主义反对战争的政治态度。克拉邦德以这部诗集表明,战争是背井离乡、身死异地的同义词。接着出版的诗集《李太白》(Li tai-pe,1916)是他根据李白诗歌的意象改写的作品,很多为宴饮诗,多少反映出战争进行两年多以后,诗人迷惘、彷徨和孤独的心态。《花船》(Das Blumenschiff,1921) 是一部改译的中国诗选,显示了克拉邦德改

译中国诗方面的造诣。此外还有《老子：格言诗》(Laotse:Sprüche,1921)、《中国诗选》(Chinesische Gedichte,1933) 等。克拉邦德改编的中国元代杂剧《灰阑记》(Der Kreidekreis,1924) 发表后，第二年就由时任德国剧院院长的著名导演马克斯·赖因哈特执导上演，反响热烈，演出了上百场之多，诗人克拉邦德也在一夜之间成了著名剧作家。布莱希特从克拉邦德的改编本中受到启迪，后来创作了《高加索灰阑记》(Der Kaukasische Kreidekreis,1949),使《灰阑记》得到更为广泛的流传。有趣的是，克拉邦德并不懂汉语，他改译中国作品依据的是法译本或德译本，凭借自己出色的领悟和想像力，往往有感而发，注入自己对时代和人生的体验，传达自己的主张，抒发自己的感情，所以在改译改编中难免有主观性和随意性，但是他注意照顾德国读者的审美情趣，采用德国诗歌的传统格式和韵律,并加入表现主义的某些手法，为中国诗歌在德国的流传，为德中文化交流做出了贡献。

三 埃尔泽·拉斯克-许勒和“风暴”派诗人

埃尔泽·拉斯克-许勒(Else Lasker-Schüler,1869—1945)，这位被称为“长着德国舌头的最伟大的犹太女诗人”是表现主义诗歌的先驱。她祖父是犹太经师，父亲是银行家和建筑师，母亲是西班牙人。1894 年她同拉斯克 (Berthold Lasker)结婚，1900 年离异后，生活十分拮据。她于 1903 年再婚，第二任丈夫是音乐研究家赫尔瓦特·凡尔登 (Herwarth Walden,1878—1941), 两人于 1910 年一起创办著名的表现主义杂志《风暴》(Der Sturm,至 1932 年)。拉斯克-许勒于 1912 年同丈夫离异。此后，她的生活又陷入困境，她的饮食毫无规律，吃得很少，常常一连几个星期只靠花生和水果充饥。她经常在长凳上过夜，过着穷困的日子，常常要靠朋友的接济。尽管这样，她的穿着打扮却极其摩登和新潮，甚至标新立异，到处吸引人们的眼球。

拉斯克-许勒一生同众多作家、艺术家，如本恩、彼得·希勒、韦弗尔、特拉克尔、弗朗茨·马克、多伊布勒、卡尔·克劳斯和勒内·席克勒等结下深厚的友谊，并与其中一些诗人同居。她经常过着“艺术浪子”般的流浪生活，居无定所。

拉斯克-许勒的创作早年受青春风格和印象主义的熏陶，这两种风

格在她 1902 年出版的第一部诗集《冥河》(Styx)中明显可见，既传达出亢奋型的欢乐，也表现了失落的忧伤。接着她出版了诗集《第七天》(Der siebenteTag,1905)。这两部诗集使她在文坛崭露头角，诗中表现的是犹太人的虔诚，具有表现主义色彩。1911 年出版的诗集《我的奇迹》(Meine Wunder)，中心主题是爱情，具有典型的表现主义风格，这使她成为表现主义的代表。她的主要作品还有《希伯来谣曲》(Hebräische Balladen,1913)和《忒拜》(Theben,1923) 等。她的诗很少接触现实，诗歌的主题主要是描写人的孤独、内心的不宁、灰暗的预感和深沉的忧伤，讴歌爱情和抒发对犹太民族事迹的憧憬，表达永远流浪的犹太人的忧郁心情和渴望安定的梦想。她的作品中充满神秘幻想、宗教和乡愁。从某种意义上来说，她也属于宇宙派。希勒称她为“以色列的黑天鹅，感到世界业已破碎的萨福”①。拉斯克-许勒的诗歌在不同时期都有一些变化。她的早期诗作大多为不规则的韵体诗，中期大多为无韵的宗教诗和爱情诗，晚期则以严谨的韵体诗为主。除了散文外，她还写过剧本，并著有一部长篇小说《我的心》(Mein Herz,1912)。

拉斯克-许勒还是一位诗人画家，开过一个绘画工作室。柏林国家美术馆 (Die Berliner Nationalgalerie) 曾悬挂她的 104 幅绘画作品，直到 1937 年才被纳粹“清除”。

赫尔瓦特·凡尔登和埃尔泽·拉斯克-许勒两人于 1910 年 3 月 3 日创刊的《风暴》，是一本著名的表现主义文学、美术和音乐杂志。一开始，它是“文化艺术周刊”，不久就改为半月刊，后来又改为月刊。1932 年《风暴》出了最后一期。凡尔登于 1931 年侨居苏联，在莫斯科当语言教师，1941 年在斯大林的大清洗运动中被捕，自此以后就下落不明。《风暴》还举办报告会、朗诵晚会、美术展览，建立风暴剧场 (Die Sturm-Bühne, 1917—1921)，创办出版社，开设书店等，以促进艺术和文学的发展。这样，一批作家、艺术家聚集在《风暴》周围，形成了“风暴”派。除了凡尔登和拉斯克-许勒外，奥斯卡·科科施卡、保罗·克莱、弗朗茨·马克、利昂内尔·法伊宁格 (Lionel Feininger) 等艺术家和保尔·鲍姆(Paul Baum)、阿道夫·克诺布劳赫(Adolf Knoblauch)、索菲·冯·莱尔(Sophie von Leer)、奥古

① 转引自 Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur in sechs Bänden, Bd. IV, S. 397。

斯特·施特拉姆、弗朗茨·理查德·贝伦斯(Franz Richard Behrens)、威廉·伦格(Wilhelm Runge)、洛塔尔·施赖尔(Lothar Schreyer)、库尔特·海尼克(Kurt Heynicke)、奥托·内贝尔 (Otto Nebel)、库尔特·施维特斯、库尔特·利布曼(Kurt Liebmann)、库尔特·海纳(Kurt Heinar)等作家都是"风暴"派的成员。

奥古斯特·施特拉姆(August Stramm,1874—1915)是德国早期表现主义诗人,1914 年被征入伍,第二年就死于战场。他早年曾受自然主义影响,写有一部大型自然主义历史剧《农民》(Die Bauern,1902—1907)。1913 年起参与《风暴》杂志的编辑工作,在诗歌创作上形成一种新的风格:常常使用一连串名词,形容词和动词只出现在最必要的地方,删去叙述和描写。他的作品有诗集《你》(Du,1914)、《人类》(Die Menschheit,1917) 和《滴血》(Tropfblut,1919)等。他还写了《觉醒》(Erwachen,1915) 等几部没有什么情节、只有几个象征性人物的表现主义戏剧。

四　戈特弗里德·本恩

戈特弗里德·本恩(Gottfried Benn,1886—1956)是表现主义的一位重要诗人,出身于曼斯费尔德 (Mansfeld,Westprignitz) 的牧师家庭。他出生一年后全家迁往诺伊马克的塞林 (Sellin,Neumark)。那里是一派平原,谷仓、白杨、湖泊、鸥鸟、花园、田地、天空给幼小的本恩留下了深刻的印象。这些平原景色在他晚期诗歌中还一再出现。早年父亲让他在马尔堡大学和柏林大学攻读神学和语文学,1905 年他按照自己的兴趣在柏林攻读医学,1912 年获医学博士学位,随后获准开业,作为性病和皮肤病医生在柏林行医,还在邮轮上担任过医务工作,到过地中海。后来地中海成了他诗中经常出现的背景。1912 年他发表了第一批诗歌,并结交了表现主义女作家埃尔泽·拉斯克-许勒,成为这位比他大 18 岁的女诗人爱得最深的一位情人。这期间他还为《行动》、《潘神》(Pan)、《风暴》、《白页》、《新激情》等表现主义刊物撰稿或参加编辑工作。第一次世界大战期间任军医,在布鲁塞尔担任监狱和妓院的医务监督。

本恩在思想上深受尼采虚无主义的影响,对人生、社会和世界充满悲观情绪,所以他的诗作总带有一种哀伤和压抑的情调。他的第一部诗集《停尸房》(Morgue und andere Gedichte,1912)表现第一次世界大战以

及所谓的物质战役对人的彻底分裂，并指出，人已不再是主体，甚至也称不上是个体，而仅仅是作为部分或存在于部分中的物化了的客体，是社会形式的牺牲品。他以表现主义的手法，用医学行话不动声色地、客观冷峻地描写疾病、死亡，再现了他那个时代知识分子的孤独感和恐惧心理，令人战栗。这部诗集反映和批判了第一次世界大战前威廉帝国时期德国社会的异化现象，展现了知识分子对即将到来的灾难的不祥预感。这部诗集打破了传统诗歌的一切规律与规范，摧毁了传统的诗歌意象，故意挑衅性地把人们喜爱的鲜花和青春的主题同其相对的幻灭联系在一起。请看《停尸房》中的第一首诗《小紫菀》(Kleine Aster)：

一个淹死的啤酒运送工被抬到解剖台上。
有人在他牙齿间
夹了一朵深紫色的紫菀。
当我用一把长刀
从他胸部
皮下切开，
割下舌头和上腭时，
准是碰着了小花，
因为花儿滑进了旁边的颅脑。
在缝合切口时，
我把紫菀塞在了
他腹腔的木棉之中。
在你的花瓶里喝个够吧！
小紫菀啊，
甜美地安息吧！

这里，一个淹死的啤酒运送工人的尸体成了花瓶，可怕的、令人憎恶的东西成了诗的主题。本恩这样做，并不是要拿可怕的东西来招徕，而是反映了他对现实的态度。随后他又出版了《儿子们》(Söhne,1913)和《肉体》(Fleisch,1917)两部诗集。

1916年他发表了中篇小说集《大脑》(Gehirne)，1917年返回柏林，

重新开业行医。此后又发表了诗集《瓦砾》(Schutt,1924)、《分裂》(Spaltung,1925)等。在这些作品中占主导地位的仍是虚无主义。

五 达达主义作家

在第一次世界大战期间不但有反战者到瑞士避难，而且还有许多先锋派 (Avantgarde) 艺术家、文学家到瑞士寻求发展，音乐厅、咖啡馆成了欧洲现代派艺术的中心，1916 年带有小舞台的艺术家酒馆在苏黎世的镜子胡同 1 号 (Spiegelgasse 1) 开张，离列宁当时居住的地方只有几步之遥。达达主义就是在这里诞生的。然而瑞士人同这些流亡者始终保持着距离，达达主义后来在柏林、巴黎和纽约继续发展，在瑞士却没有留下多少痕迹。在现代艺术的多种流派中只有表现主义在晚些时候对瑞士文学有一定的影响。

达达主义诗人中，较有影响的是许尔森贝格、胡戈·巴尔和库尔特·施维特斯，他们原先都是表现主义诗人。

理查德·许尔森贝格 (Richard Huelsenbeck, 1892—1974)，德国诗人，达达主义文学理论家，曾在巴黎、苏黎世、柏林和慕尼黑攻读医学、语文学、艺术史和哲学。1916 年在苏黎世与巴尔、阿尔普、查拉等诗人成立名叫“达达”的团体。1917 年他把达达主义带到德国，在柏林成立达达社。1936 年，他流亡美国，加入了美国国籍。作为达达主义理论家，他发表了《达达宣言》(Dadaistisches Manifest,1918)、《前进，达达！》(En avant Dada,1920)、《达达胜利了！》(Dada siegt,1920)，主编《达达年鉴》(Dada-Almanach,1920)等。他的作品有诗集《离奇的祷告》(Pantastische Gebete,1916),长篇小说《精疲力竭的比利希大夫》(Doktor Billig am Ende,1921),短篇小说《转变》(Verwandlung,1918)等。

胡戈·巴尔 (Hugo Ball, 1886—1927)，德国诗人，达达主义的“精神之父”，曾在慕尼黑攻读哲学、社会学和文学，1910 年以后，改学戏剧，并系统研究无政府主义。1913 年开始创作的诗歌属于早期表现主义，1915 年他还和许尔森贝格一起组织了第一个德国表现主义晚会。第一次世界大战爆发后，他先是战争的支持者，旋即就成为战争的反对者，并于1915 年夏天流亡瑞士。1916 年 2 月 5 日，巴尔和埃米·亨宁斯 (两人于1920 年结婚)开设了餐馆“伏尔泰卡巴莱”，并与许尔森贝格、汉斯·扬·

阿尔普和特里斯坦·查拉等成立了达达团体。同年,巴尔还出版了与他的餐馆同名的达达年鉴《伏尔泰卡巴莱》,这是早期达达主义运动最重要的文献。可是不久以后他就渐渐远离达达主义的一切活动,到1917年就彻底脱离这个运动,开始翻译巴枯宁 (Michael Bakunin) 的无政府主义著作。巴尔生前出版的长篇小说《弗拉梅蒂》(Flametti oder Vom Dandysmus der Armen,1918) 描写他在瑞士的流亡生活和达达主义运动。另外,他还出版了几部剧作。长篇小说《空想家滕德伦达》(Tenderenda der Phantast) 和他的诗集都是在诗人身后60年代出版的。

库尔特·施维特斯(Kurt Schwitters,1887—1948) 不仅是作家,也是美术家,他的美术活动几乎涵盖了美术的所有门类:美术设计、雕塑、舞台美术理论。作为诗人和作家,他的创作总是很前卫,他曾是"风暴"派的成员,后来又写达达主义诗歌,20世纪20年代又转向具体诗和怪诞诗,还擅长写戏剧作品。他著有诗集《安娜·布卢默》(Anna Blume,1919)和散文作品《奥古斯特·博尔特》(Auguste Bolte,1923)等。

第四节　表现主义戏剧

诗歌是德国表现主义的主要形式,但是最典型、最有影响、成就最大的表现主义文学形式却是戏剧。德国表现主义在戏剧方面取得了骄人的成果,作品大多表现两代人之间的冲突和对抗,反对权威,尤其是父辈的权威,反对既有的价值观念和标准,批判机械文明和物质主义,赞扬情欲享受,以及呼唤一代新人的诞生。剧作家并不追求人物形象的逼真与丰满,主人公往往是某种思想观念的象征或者是剧作家思想的载体;剧情荒诞离奇,变化突兀,犹如奇峰突起;结构松散零乱,梦幻与现实之间没有明确的界限;语言简练,具有电报式和梦呓的特点,但独白往往很长。表现主义剧作家人才济济,享有盛名的有格奥尔格·凯泽、恩斯特·托勒、卡尔·斯台恩海姆、奥斯卡·科科施卡和恩斯特·巴拉赫等,此外还有瓦尔特·哈森克勒费尔 (Walter Hasenclever, 1890—1940)、佐尔格、赖因哈德·戈林 (Reinhard Goering,1887—1936)、弗里茨·冯·翁鲁 (1885—1970) 等。

一　奥斯卡·科科施卡和恩斯特·巴拉赫

奥斯卡·科科施卡(Oskar Kokoschka,1886—1980)，奥地利戏剧家，美术家，生于奥地利多瑙河畔的珀希拉恩 (Pächlarn)，他的童年和青年时代是在维也纳度过的。1905—1909 年在维也纳工艺美术学校学习，在美术创作上深受古斯塔夫·克利姆特 (Gustav Klimt)、凡·高和维也纳分离派的影响，同时也创作了一批诗歌和剧作。1910—1911 年他成为柏林"风暴"派成员，并在《风暴》上发表作品。这期间，他于 1911 年与作曲家马勒 (Gustav Mahler,1879—1911) 的遗孀阿尔玛 (Alma Mahler,1879—1964)相识。阿尔玛不但貌美，而且有很高的文学和音乐才能，两人演绎了一段缠绵悱恻的爱情。1914 年两人分手后，科科施卡感到十分痛苦，便志愿参加骑兵队，投入第一次世界大战，翌年在战场上负重伤。20 年代前半期科科施卡任德累斯顿艺术学院教授，1934 年旅居布拉格，1938 年从布拉格流亡英国，1947 年加入英国国籍。1953 年在瑞士日内瓦湖畔的维勒纳沃(Villeneuve) 定居。

科科施卡是最重要的现代派画家之一。他把主要精力放在绘画上，有时从事文学创作，是著名的"画家诗人"。他一生创作了大量绘画作品，单在第三帝国时期被纳粹从德国博物馆中没收的他的画作就有 471 幅。科科施卡在绘画上的巨大成就，在某种程度上掩盖了他在文学上的成就。处于他文学创作中心地位的是戏剧，他被认为是表现主义戏剧的先驱，他以自己的作品向世界宣告：表现主义戏剧时代来到了！

科科施卡最早的剧作写于 1907 年：超现实的怪诞剧《斯芬克司与草人》(Sphinx und Strohmann，1913)，1917 年改名《约伯》(Hiob) 出版，作者对不公的社会现实感到愤懑，同情人民的疾苦，以人道主义哲学反映现代生活中的道德危机，成为德语文学中超现实主义戏剧的先驱。《杀人犯——女人的希望》(Mörder,Hoffnung der Frauen,1916)中，一个女人将"野兽"(意指男人)关进笼子，后来反而被他征服。剧本反映传统观念对男人和女人情欲的压抑。剧中"男人"和"女人"敌对双方下意识地爆发出一连串充满强烈感情的言词，两性斗争在吸引与排斥的共同作用下发生变化，呈现出病态的狂热和奔腾起伏的非理性激情。全剧没有什么情节，完全是心理剧。科科施卡的其他作品有诗体小说《梦幻少年》(Die träumenden Knaben,1908) 和剧作《燃烧的荆棘丛》(Der brennende

Dornbusch, 1911)等。

恩斯特·巴拉赫(Ernst Barlach,1870—1938),是“风暴”派中最年长的一位,既是作家,又是木刻家和雕塑家。他出身于韦德尔(Wedel)的一个医生家庭,曾就读于汉堡技校(1888—1891)和德累斯顿学院(1891—1895)。1919年被选为普鲁士艺术科学院院士,1933年纳粹上台前他发表演说,抗议纳粹将亨利希·曼和凯特·珂勒惠支排挤出艺术科学院,后受到纳粹迫害,他的书籍被焚毁,剧本遭禁演,艺术作品被清除出展览会和博物馆,1937年被开除出艺术科学院。

巴拉赫的文学创作始于1906年,他到俄罗斯作了一次旅行,看到俄罗斯农民粗犷的身体和丰富的面部表情,很受启发,创作风格变得简单有力,栩栩如生。同年他还写了《俄罗斯日记》(Russisches Tagebuch)。这时,这位年近40岁的知名艺术家开始文学创作了。他的文学创作包括戏剧、小说和自传体作品三类。他的艺术和文学作品以着力表现生存的悲惨和人类的苦难著称。1907年,他创作的剧本《血的呼喊》(Blut-geschrei),1912年以《忌日》(Der tote Tag)为书名出版。这部剧作通过两代人之间的冲突表现生存的悲剧。他虽属表现主义作家,但创作又与表现主义不同,善于运用象征派手法。他的主要作品是剧本《穷表兄》(Der arme Vetter,1918)、《弃儿》(Der Findling,1922)、《青脸博尔》(Der blaue Boll,1926)和《美好时光》(Die gute Zeit, 1929)。在这些作品中,剧作家描写了人民的痛苦,表达他们对资本主义社会的绝望和对自我解放的渴望。

二 恩斯特·托勒

恩斯特·托勒(Ernst Toller,1893—1939)出生在布罗姆贝格(Bromberg),即现在波兰的比得哥什(Bydgoszcz),是德国表现主义的重要戏剧家,也是一位参加实际革命斗争的战士。他在家乡读了中学以后,就去法国格勒诺布尔(Grenoble)大学攻读法律。第一次世界大战爆发后,他提前回到德国,志愿入伍,参加战争。经历一年多的战争体验,1916年转变为战争和军国主义的激烈反对者。同年他因受重伤而退役,接着便在慕尼黑大学和海德堡大学继续学习。1918年,他加入德国独立社会民主党,同年因参加慕尼黑军火工人大罢工而被捕。在狱中,他完成了先

前已经开始写作的剧本《转变》(Die Wandlung,1919)。该剧描写年轻的主人公从志愿兵成长为战争的反对者这一转变过程，对帝国主义战争的残酷和罪恶进行深刻揭露和强烈控诉。显然，作家将自己的生活经历写进了作品中。这部剧作具有典型的表现主义的特点，场景荒诞，主人公的语言激情奔放，全剧在“革命！革命！”的号召声中落幕。

出狱后，托勒积极参加革命运动。1919年4月7日，他成为巴伐利亚苏维埃中央委员会主席——巴伐利亚第一苏维埃共和国的国家元首，在达豪战役中他是巴伐利亚红军的总司令。巴伐利亚苏维埃共和国被推翻后，托勒被捕，并被判五年监禁。狱中他写出了他最重要的剧作：《群众和人》(Masse–Menschen,1921)、《机器破坏者》(Die Maschinenstürmer, 1922)、《被释放的沃坦》(Der entfesselte Wotan,1923)、《德国瘸子》(Der deutsche Hinkemann,1923)，他还在狱中写了诗歌《燕子之歌》(Das Schwalbenbuch,1924)和《后天》(Vormorgen,1924)。和平主义、博爱和希望、寂寞、对解放的幻想、生存在拯救与毁灭之间的搏斗、失败和胜利所引起的感情波动，这些都是托勒在剧作中要表达的思想和主题。写作《燕子之歌》，是因为1922年他在狱中看到一对燕子筑巢于囚室窗口而获得灵感。诗中单纯的自然界与人生的残酷性做了鲜明的对照，流露出苦闷和伤感的情绪。

《群众和人》的女主人公索妮娅是一位资产阶级教授的夫人，她是怀着理想主义参加革命的，虽然被迫追随“无名氏”，即群众，但她并不赞成“无名氏”阶级斗争的主张，她要求进行的是非暴力的革命。在《转变》中，主人公获得了成功，而索妮娅却遭到了失败。起义失败后，许多人牺牲了，在狱中她认为，群众应对暴力负一切责任，而大家也有一定的罪责。托勒自己也赞扬非暴力的理想，并通过自己激动人心的演说要求群众进行“爱心革命”。这部剧作表达了托勒对巴伐利亚革命的失望，因为革命的进程有违于他的愿望；他在戏里反映了他理想主义的崇高目标与严酷的革命现实之间的矛盾，以及个人与群众的对立。和《转变》一样，《群众和人》语言简练，人物、情节都有象征性，但缺乏生活细节，主人公只是面向观众发表慷慨激昂的长篇独白——向观众呼吁，该剧的演出取得了巨大的轰动效果。

《被释放的沃坦》通过一个理发师的发迹史，影射希特勒的“奋斗”

生涯:吹牛、冒险、民族主义、讨好群众。托勒20年代初就号准了希特勒的脉,这种敏锐的预见性令人惊叹。1924年出狱后,托勒继续动员群众反战和反法西斯,写于1932年的《双目失明的女神》(1933)就是一部反法西斯的剧本。1933年,托勒经瑞士、法国(1935)和英国(1936)流亡到美国。第二次世界大战爆发后,在争取人类自由和团结的斗争中,他对于非暴力运动的意义和成果的怀疑日益增长,产生了听天由命的思想和抑郁沮丧的情绪,加之备受艰苦生活的折磨,遂于1939年5月22日自杀。

三　格奥尔格·凯泽

格奥尔格·凯泽(Georg Kaiser,1878—1945)是一位卓越的戏剧家,是德国表现主义戏剧最重要的代表,他的剧作对德国戏剧的发展具有里程碑式的意义,至1933年前,除了格奥尔格·豪普特曼,他是德国最著名的剧作家。

凯泽出身于马格德堡的商人家庭。中学毕业后在一家商业机构任职,1899年被派往阿根廷的布宜诺斯艾利斯三年,后来他在骑马穿越阿根廷大草原时染上疟疾,1901年被迫经西班牙和意大利回国,这一病就是八年。这期间,他除了治病、养病就是阅读。他如饥似渴地博览群书,似乎要弥补自己文学知识的不足。他不仅读格奥尔格和霍夫曼斯塔尔的作品,也读恩斯特·冯·维尔登布鲁赫(Ernst von Wildenbruch)、苏德曼、格·豪普特曼和韦德金德的作品,还读尼采和"狂飙突进"运动剧作家海因里希·利奥波德·瓦格纳(Heinrich Leopold Wagner)的作品。他最初的作品不是根据生活体验,而是读了这些作家的作品以后写出来的。他的早期作品长时间放在抽屉里,既未出版,也未上演,一部分只有他的朋友知道,一部分后来才发表。

同施台恩海姆一样,凯泽起先并不是表现主义者,创作上他坚持走自己的道路,逐渐成为德国表现主义时代的一颗耀眼的巨星。他在某些方面,如剧中人物不"叫喊"、突出自我以及剧本数学般严谨的结构等,与真正的表现主义者有所不同,但在寻找"新人"这一点上是共同的。致力于对"新人"的探求和塑造,是凯泽剧作的一个重要特点。他在1918年说过,他的幻想只有一个,那就是"人的新生"。他要塑造的"新人"既

有理智又有激情。他认为，写剧本就是表达一种思想，所以并不追求塑造血肉丰满的人物，而是让人物的行动来表达思想，传达他所思考的结论，因此他的剧作被称为“思想剧”，凯泽被称为“思想戏剧家”。德国批评家本恩哈德·迪博尔德 (Bernhard Diebold) 的一本专著书名就叫《思想戏剧家格奥尔格·凯泽》(Der Denkspieler Georg Kaiser,Frankfurt am Main,1924)。他的许多剧本中回荡着激烈的社会批判。他的晚期作品中遁世思想和悲观主义比较明显。凯泽的剧本结构严谨，语言精练，对话犀利。他反对装腔作势，认为“语言越是冷峻、清醒，浓缩的感情就越加汹涌澎湃”，具有他生活的那个机械时代的印记；他还采用电报式的文体，并将电影手段、音响和光线效果引进戏剧。这一切为 20 世纪的戏剧创作做了有价值的实验。

凯泽是创作最丰富、作品引起轰动最多的德国作家之一。他一生共写了 74 部剧作，其中大部分都是表现主义的，此外他还创作了小说和诗歌。从 1913 年至 1922 年间他至少有 21 部剧作举行了首演，是那时在德语戏剧舞台上上演作品最多的剧作家。1917—1923 年是凯泽创作的高峰期，也是德国表现主义的鼎盛时期，这期间他有 24 部剧作在德国剧场上演。凯泽是德国表现主义最重要和成就最大的作家。由于凯泽写了许多具有反战主题的剧作，并且拒绝英雄崇拜，所以 1933 年纳粹上台后，他被开除出普鲁士艺术科学院文学院，他的作品被禁止出版和演出，只有维也纳（至 1938 年）和苏黎世还在上演他的作品。1938 年他经荷兰流亡到瑞士。流亡期间，凯泽在物质条件异常艰苦的情况下，坚持从精神和道德方面对法西斯进行深入的批判。1945 年他在瑞士的阿斯科纳 (Ascona) 逝世。

凯泽的早期创作还不属于表现主义，不过已经有了表现主义的因素。如在写于 1905 年的喜剧《克莱斯特校长》(Rektor Kleist,1914) 中，校长克莱斯特虽然形象猥琐，其貌不扬，但他学识渊博，聪明能干。与他相对的是体育教员科恩米勒。此人虽然身材魁梧，俊美潇洒，可是刚愎自用，冥顽不化，并由此导致了悲剧性的后果。剧中，从人物的怪诞和在肉欲问题上对虚伪的传统道德观念的反叛方面，可以明显看到韦德金德的影响。

1909—1910 年是凯泽创作上取得突破和发生明显转折的时期。这

不仅表现在他新创作的剧本中，而且也表现在他对自己先前创作的几部剧作的改写中。1911 年问世的喜剧《犹太寡妇》(Die jüdische Witwe, 1904 年第 1 稿,1908 年第 2 稿)是凯泽出版的第一本书。剧中他对犹滴(Judith) 和荷罗孚尼(Holofernes)的传说加以新的诠释,并赋予它新的主题。这里犹滴的形象完全摆脱了宗教激情和英雄悲剧命运的框框,动摇了人们对《圣经》英雄故事的信念。剧中作家抨击资产阶级虚伪的伦理道德,赞扬犹滴对情欲享受的追求。这样,他就对前人根据这个传说所塑造的犹滴的文学形象提出质疑，进行揶揄，并让观众自己去做出判断。

在这以后,凯泽在创作上有了突破。虽然在他以后的剧作中,特别是在同《犹太寡妇》一起被称为"性爱剧"的《戴绿帽子的国王》(König Hahnrei,1913)、《森泰》(Der Zentaur,1916)、《亚西比德获救记》(Der gerettete Alkibiades,1920) 和《罗扎蒙德·弗洛里斯》(Rosamunde Floris, 1940)等作品中仍然可以看到尼采的痕迹:对超人的崇拜和对现存道德准则的否定,还可看到韦德金德的影响:对肉欲的赞扬以及人物形象的怪诞和夸张,但是他在创作上开辟了自己的道路,成为德国表现主义时期的一颗耀眼的巨星。

《加来市民》(Die Bürger von Calais,写于 1913 年,1914 年出版)是一部反战历史剧,剧中凯泽宣告了富有牺牲精神的"新人"的诞生。这部剧作的出版标志着凯泽表现主义创作阶段的开始。剧情发生在英法百年战争期间。英王包围了港口城市加来,要求加来派六名市民去向英王请罪,接受惩罚,否则加来城将遭到毁灭。 为了全城的利益,市民埃斯塔歇·德·圣皮埃尔宣布自己准备去牺牲,接着又有六人报名自愿牺牲。第二天早晨要对七人中究竟谁留下做出决定时,惟独埃斯塔歇没有到场。原来,为了使七个人中谁也不因多了一个名额而遭淘汰,保持这次自我献身的纯洁性,他已于昨夜自杀了。也在昨天夜里,英王生了一个儿子,大喜之下,他放弃了对人质的要求,并到停放着埃斯塔歇棺椁的教堂里去做祷告。凯泽把埃斯塔歇塑造成一位具有献身精神的"新人"的典型。剧本通过埃斯塔歇父亲之口宣告:"我看到了新人——他是昨天夜里诞生的!"埃斯塔歇这个形象体现出的人道主义精神感人至深。这部剧作写于第一次世界大战前,作家的反战意图是很明显的。《加来市民》1917

年1月29日在美因河畔法兰克福首演，随后又在柏林上演，给作家带来了世界声誉。他随后的一系列剧作表现了人同现代金钱世界和机器世界的殊死冲突：《从清晨到午夜》(Von morgens bis mitternachts,1916)、瓦斯三部曲(Gastrilogie)，即《珊瑚》(Die Koralle,1917)、《瓦斯第一部》(Gas,I.Teil,1918)、《瓦斯第二部》(Gas, II.Teil,1920)，以及三部曲《地狱·道路·大地》(Hölle, Weg, Erde,1919)、《并行不悖》(Nebeneinander,1923)等。这些作品进一步确立了他在表现主义运动中的领袖地位。

悲喜剧《从清晨到午夜》写于1912年，早于《加来市民》。这是凯泽最负盛名、在他剧作中上演次数最多的一部作品，是他表现主义创作阶段的重要作品，也是德国表现主义戏剧的典范。剧本写一银行出纳员在金钱社会里从清晨到午夜的人生"旅程"。出纳员为了一位美貌的夫人，从银行里偷出六万马克，想与她一起私奔而未能如愿。在失望中，他从清晨到午夜在人生"旅程"中作了一次不知哪儿是目的地的奔走：从银行、旅馆、积雪的原野、体育宫里的自行车赛场进入灯红酒绿的夜总会、救世军的布道厅，从平庸的职业小世界进入喧嚣的、泡沫翻腾的"大世界"，从乏味的家庭生活进入光怪陆离的资产阶级社会生活。所到之处，他看到的是情欲、贪婪，是人们对金钱的疯狂追逐。他彻底绝望了，于是便开枪结束自己的生命，以表示对那个时代和社会的绝望和否定。剧本深刻地揭露了金钱主宰一切的资本主义社会的罪恶，辛辣地讽刺了人们疯狂追逐金钱的行为，无情地鞭笞了散发着铜臭味的灵魂。在自行车赛场，他以巨款为奖金，为此观众兴奋得狂呼乱叫，车手个个拼命；在夜总会，那些体面的先生偷了他给跑堂留在桌上的一千马克，而不顾跑堂要为此丢掉饭碗；在救世军的布道厅，他把一叠钞票抛向空中，原指望信徒们会蔑视金钱，把撒落下来的纸币撕碎，踩在脚下，使世界上减少一些罪恶，然而那些正在忏悔自己罪过的信徒为了争夺金钱，个个原形毕露，你抢我夺，大打出手；他心爱的那位姑娘没有参加这场抢钱混战，然而她为了得到警方的大笔悬赏而告发了他。这一切使他对那个金钱社会有了沉痛而深刻的认识："有价值的东西是无法买到的，就是用全世界所有银行的钱也无法买到……金钱糟蹋了价值。金钱遮蔽了真诚——世上一切鬼花样中，金钱是最卑鄙的骗局。"

在《从清晨到午夜》中，凯泽为塑造思考人的生存价值的"新人"进

行了探索。银行出纳员这位资本主义现代文明和生存方式的叛逆者，一心想摆脱狭隘和平庸的环境，寻求新的、“充实的生活”，但是在第一次世界大战前夕的德国，他的这种幻想是无法实现的，在金钱腐蚀了每个人的灵魂的社会里，不可能有真正的人性；他想摆脱金钱的束缚，结果还是无法逃脱被它吞噬的结果。面对这个铁石心肠的世界，他只有自我毁灭这一条路。他以自杀来表示对那个时代和社会的绝望和否定。这部戏充分体现了表现主义戏剧独白长的特点：整个第三场就是出纳员一人在原野雪地上的独白——不是陈述，而是灵魂的呼喊。

《从清晨到午夜》在《加来市民》首演后三个月，于 1917 年 4 月 28 日在慕尼黑首演，第一次世界大战后还在伦敦和纽约上演，并于 1920 年搬上银幕，它很快就使剧作家的名字越出了德国国界。

从根本上说，《从清晨到午夜》是一部幻灭剧，可以说瓦斯三部曲《珊瑚》、《瓦斯第一部》和《瓦斯第二部》的主题也是一样。《珊瑚》在三部曲中起序幕的作用，这对理解瓦斯三部曲的其余两部是不可或缺的。

《珊瑚》的中心人物是位亿万富翁，经营巨大的瓦斯工厂，但他出身贫寒，想到自己的青年时代，心里就不寒而栗，所以想在苦难的人间为自己和子女建造“珊瑚乐园”。然而他对工人的残酷剥削却遭到子女的指责，儿子不愿步他的后尘，只想当一名普通工人。惟有死才是这位巨富摆脱重重矛盾的惟一出路。

在《瓦斯第一部》中，亿万富翁之子成了瓦斯厂的厂长，变工厂为公有，将利润平均分配给全体工人，这位“新人”自己就是工人中的工人。工厂发生瓦斯爆炸导致厂房坍毁、大量工人伤亡，之后，他想让工人迁到他的山丘上去，在那里建设一个乐园。但是，他的计划遭到工人的拒绝，政府代表没收了他的工厂，说服工人恢复了生产。工人纷纷嘲笑他们的这位“救星”，并用石头将他砸死在厂门口。

在《瓦斯第二部》中，工厂已成为国有。这时已到了“亿万富翁”的第三代。他的孙子——“亿万富翁工人”——也在原先属于他祖父和父亲的瓦斯厂里劳动，后来被请出来管理生产。由于工人认识到，他们生产的瓦斯全部被用于军事目的，因而拒绝继续生产。面对战争当局用武力镇压的威胁，“亿万富翁工人” 在现实社会中建立博爱的幸福王国的理想已经幻灭，他把一颗毒气弹引爆，消灭了所有的生命。幸福、博爱的生

活将由新型的人类在旧世界的废墟上去建立。

《瓦斯第一部》和《瓦斯第二部》分别于 1918 年 11 月在美因河畔法兰克福和 1920 年 10 月在捷克的布尔诺首演。在瓦斯三部曲中，凯泽对工业自动化和技术使生活变得枯燥乏味，对战争、社会贫困和以机器为象征的人的异化提出了强烈的控诉。三部曲也反映了魏玛共和国初期凯泽在思想上找不到出路的绝望心情。《瓦斯第一部》的结尾，受到工人嘲笑的“亿万富翁之子”绝望地问他的女儿，“这个人”（指“新人”——笔者）在哪里，她回答说：“他要由我来生。”这就意味着“新人”的产生被推到不确定的时间，而幻想的破灭却是不可改变的。悲观主义思想在凯泽的作品中是普遍存在的（只有《地狱·道路·大地》等少数作品例外），这是德国激进知识分子革命幻想的破灭和对魏玛共和国民主制度失望的反映。

《并行不悖》描写通货膨胀时期一个当铺商人的厄运，正如书名所示，其主题揭示的是大众社会中人与人之间的漠不关心。

自《从清晨到午夜》到瓦斯三部曲，是凯泽表现主义创作的高峰。从 20 年代中期表现主义开始衰落到 30 年代中期，凯泽的创作也起了变化，他关注社会的热情渐渐衰退，剧本多为情节剧或心理分析剧，很少直接涉及重大社会问题。如写乔治·桑和缪塞的剧本《逃往威尼斯》(Die Flucht nach Venedig,1923)表现的是文学和生活的变化。其他如《地摊读物》(Kolportage,1924)、《两个奥利弗》(Zweimal Oliver,1926)、《十月天》(Oktobertag,1928)、《两条领带》(Zwei Krawatten,1930)、《密西西比》(Mississippi,1930)、《银湖》(Der Silbersee,1933)和《图卢兹的园丁》(Der Gärtner von Toulouse,1938)等，或表现出遁世思想，或讲述曲折离奇的故事，或描写内心情绪和对爱的深切体验，或曲折地表达他对现实社会的抗议，只有少数几部现实意义比较明显，如《皮脑袋》(Die Lederköpfe,1928)描写哗变的士兵处死了他们的司令官，表现了反战和反军国主义的主题。这时期他的作品艺术上已臻成熟。

在流亡期间，凯泽创作的剧本，绝大多数都是以反法西斯和反军国主义为主题，代表作是《士兵田中》(Der Soldat Tanaka,1940)。日本青年农民田中从小受到天皇神圣的教育，以当天皇的士兵为荣，因家境贫困，父母把他的妹妹卖给了妓院。田中开始醒悟了，在一次冲突中他刺

死了自己的妹妹和要玩弄他妹妹的军士。由于田中拒绝向天皇请求赦免而被处死。剧中田中对天皇和军国主义的反抗也是对第三帝国法西斯主义的揭露和抨击。写第二次世界大战的剧本有《八音盒》(Die Spieldose,1943)和作家死后才出版的《墨杜萨的木筏》(Das Floβ der Medusa,写于1940年至1943年,1963年出版)。《墨杜萨的木筏》描写木筏沉没后木筏上孩子们经历的险境,是另一类型的反战剧。凯泽的晚期作品应该提到的还有讽刺纳粹的剧本《戈尔迪乌姆的蛋》(Das gordische Ei,1937—1939)和《英国广播电台》(Der englische Sender,1939—1940),讽刺拿破仑的剧本《拿破仑在新奥尔良》(Napoleon in New Orleans, 1937—1941),该剧对拿破仑这位假英雄进行了嘲笑。继五幕舞剧《欧罗巴》(Europa,1915)和《亚西比德获救记》(Der gerettete Alkibiades, 1920)之后,凯泽在1948年以《希腊剧作》(Griechische Dramen)为书名出版了三部戏剧:《皮格马利翁》(Pygmalion,1943—1944)、《两个安菲特律翁》(Zweimal Amphitryon,1943)和《柏勒洛丰》(Bellerophon,1944)。这些作品所表达的共同思想是:世界上没有什么正义可以把人类带到梦想的乐园中去,所以人们应该关注现实。

四 卡尔·斯台恩海姆

卡尔·斯台恩海姆(Carl Sternheim,1878—1942)是德国讽刺喜剧作家,出生于莱比锡,父亲是犹太银行家。他的家庭很富裕,再加上他前两任妻子给他留下了很多财产,所以他的一生都过得很舒服。但他"居无定所",经常从一个城市到另一个城市,从一个国家到另一个国家,他一生中曾十七八次变换居住地,最后定居布鲁塞尔。无论他居于何处,他的住所都很豪华,像王宫一样。他过的是资产阶级生活,而他在晚期作品中批判和嘲笑的对象恰恰就是资产阶级。他是在汉诺威和柏林长大的,曾在慕尼黑、莱比锡、格廷根和弗莱堡等地上大学,攻读哲学、历史、文学和艺术。1908年,他在慕尼黑同弗朗茨·布莱 (Franz Blei) 一起创办《许佩利昂》(Hyperion,1908/1909)杂志。

斯台恩海姆的创作大致可以分为三个时期。从他15岁开始创作到19世纪末为早期,从20世纪初到第一次世界大战头两年为中期,这以后为后期。他早期的剧作大多是新浪漫主义风格,如《救世主》(Der

Heiland,1898)、《国王和王后的故事》(Vom König und der Königin,1905)、《唐璜》(Don Juan,1909) 和《乌尔里希和布丽吉特》(Ulrich und Brigitte,1907)。这些作品缺少剧作家自己的风格特点，所以不是很成功。

根据前一时期创作的经验，他觉得创作上应该走自己的路。于是他将目光投向现实，以“平民”[①]的姿态创作他的“资产阶级的英雄生活的喜剧”(Komödie aus dem bürgerlichen Heldenleben)，它包括四部剧作：《裤子》(Die Hose,1911)、《势利小人》(Der Snob,1914)、《1913 年》(1915)和《化石》(Das Fossil,1923)。这四部作品写的是马斯克家族的发迹与没落，因此也被称为马斯克四部曲 (Maske-Tetralogie)。这四部系列喜剧描写马斯克一家人为谋求名利，不择手段向上爬的发迹史，也揭示了家族内部争权夺利、互相残杀的没落过程。这部喜剧从讲述小职员马斯克致富的故事开始(《裤子》)，接着描写他儿子克里斯蒂安靠娶伯爵夫人为妻而发迹的历程 (《势利小人》)，到克里斯蒂安·马斯克与长女索菲争权夺利死于非命的结局 (《1913 年》)，最后叙述索菲的公公，前普鲁士将军枪杀自己女儿的血腥与残忍 (《化石》)。“马斯克”德语是“面具”的意思，作家选择“马斯克”来作为这个家族的姓氏具有象征意义，它隐喻资产阶级的礼节和一整套道德规范等外在的东西全都是面具。四部喜剧的时间跨度，大致上是威廉二世开始执政初期 (19 世纪 90 年代) 到第一次世界大战开始的 1914 年。在这段时间里，随着德国资本主义的飞速发展，许多小资产阶级“英雄”靠了尔虞我诈、投机钻营的“本领”，一个个飞黄腾达了。这样，剧作家无情地嘲讽和鞭笞了威廉帝国的社会基础，揭示了资本主义制度必将没落的前景。斯台恩海姆这一时期的其他剧作，如《小盒子》(Die Kassette,1912)和《市民席佩尔》(Bürger Schippel,1913)等，同样显示出他作为杰出讽刺喜剧家的本色。他讽刺的主要是小市民和中产阶级的市侩作风，以及他们的价值观和追求。从 1912 年起，斯台恩海姆写了不少小说，后来编成《20 世纪初纪实》(Chronikvon des zwanzigsten Jahrhunderts Begin,2 卷，1918)。

斯台恩海姆后期虽然也写了不少作品，包括剧作、诗歌和长、短篇小说，但水平远远赶不上中期的作品。由于他的作品对威廉帝国作了辛辣讽刺和猛烈抨击，所以直到 1918 年威廉皇帝垮台前，他的大部分剧

① 他在长篇小说《欧洲》(Europa,1919/1920)中对自己的称呼。

作在德国一直被禁止演出。第三帝国时期他的作品再次遭到禁止。自传《在我映像中的战前欧洲》(Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens, 1936)是作家最后一本书,他想以这本书给同时代人以面对未来的勇气。

斯台恩海姆曾长期为疾病(精神病)所困扰。青年时期他就住过疗养院,1906 年又在精神病院住过几个月。1928 年 12 月疾病又一次发作后,他曾在多个心理诊所接受诊治。1930 年,他第三次结婚,娶韦德金德的女儿帕美拉·韦德金德 (Pamela Wedekind) 为妻,迁居布鲁塞尔。1934 年他和帕美拉分手,晚年寂寞凄凉。还应该指出的是,斯台恩海姆在一些评论和社会著作中,流露出排犹主义的倾向,这与他自己的出身显得格格不入。

第五节　表现主义小说

表现主义小说往往追求新奇,小说中的人物常为各种冲动、焦虑所困,是作者思想和幻觉的外化。抨击威廉帝国、表现危机四伏的社会和大城市下层人民的生活困境、揭示新老两代人之间的斗争是表现主义小说的主要题材。德国作家德布林、亨利希·曼、卡西米尔·埃德施米德(Kasimir Edschmid)、莱昂哈德·弗兰克,奥地利作家卡夫卡、罗伯特·穆西尔、弗朗茨·韦弗尔等是表现主义小说的重要代表,影响最大的则是卡夫卡、德布林和韦弗尔。

一　阿尔弗雷德·德布林

阿尔弗雷德·德布林(Alfred Döblin,1878—1957),德国小说家,生于斯特廷(Stettin,今波兰什切青,Szczecin),父亲是犹太商人。他童年记忆中印象最深的就是父亲逃往北美。1888 年他随母亲迁往柏林。1902 年起在柏林大学和弗赖堡大学攻读神经病学和精神病学。1905 年获博士学位。后在雷根斯堡和柏林行医。1911 年作为神经病和精神病医生定居柏林。第一次世界大战期间任军医。

虽然德布林在大学期间就写了小说(当时未发表),但是他的文学生涯却始于 1910 年。这一年他和赫尔瓦特·凡尔登等共同创办著名的表现主义杂志《风暴》。长篇小说《王伦三跳》(Die drei Sprünge des

Wang-lun,1915)是他在文学上获得的第一次巨大成功,并因此获得克莱斯特奖和冯塔纳奖。1918 年他加入德国独立社会民主党(至 1920 年),以林克·波特(Linke Poot) 的笔名发表大量文章,激烈抨击魏玛共和国的反动势力和法西斯主义。1921 年他加入德国社会民主党(至 1930 年)。为了寻找已故父亲的踪迹,他曾去过他的出生地波兰。波兰之行在他心里激起了对基督教犹太问题的兴趣, 他的《波兰游记》(Reise in Polen, 1924)记述了他思想上所起的变化。

德布林的文学创作始于 20 世纪初在大学学习期间,作品当时都没有发表。从他早年的作品中可以看出作家后来的发展,所以这些作品具有重要意义。他的第一部长篇小说是在荷尔德林和克莱斯特影响下创作的《骏马飞驰》(Jagende Rosse)。这部以第一人称叙述的抒情小说,表现的主题是渴望人与自然相融合,这也是作家中期创作的一个重要主题。从德布林小说创作的发展来看, 他常常摇摆于苦行主义与参与生活之间,这里不难看出他早期受了尼采的影响。德布林的第二部长篇小说是写于 1902 年至 1903 年的《黑窗帘》(Der schwarze Vorhang.Roman von den Worten und Zufällen,1919),后来在《风暴》上发表,1919 年出版。从题材上来看,小说构建在弗洛伊德性学理论的基础之上,写一个性情孤僻的青年患有性虐待狂症,最后杀害了自己的情妇。小说想要表达的思想是:在外部势力面前听天由命。这是在作家后来的作品中一再出现的主题。随后的十年里,他创作了短篇小说、童话、讽刺和怪诞作品,这些作品都发表在《风暴》上,后来编成两本小说集:《一朵被谋害的蒲公英》(Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen,1913) 以及《蓝胡子和伊尔莎比尔小姐》(Blaubart und Miss Ilsebill,1923)。在这些作品中,神经病学家德布林把当代社会看做是一群神经病患者聚集的地方。在这些作品中,人与周围环境,现实与非现实,感官的与思想的彼此紧密地并列在一起。在自然主义影响下,德布林的创作形成了一种注重客观的文学风格,与《风暴》提倡的抽象风格完全相矛盾。他在《未来主义的语言技巧》(Futuristische Worttechnik,1913) 中说:“凡是拐弯抹角的,而不是直接、充分地由客观事实来说话的,我们……一概加以拒绝。”这里自然主义的影响十分明显。

《王伦三跳》(1915)是德布林第一部取得成功的长篇小说,表现的

是与《黑窗帘》相似的主题。作品以18世纪的中国为背景，描写王伦率众起义反抗满清朝廷，最终在朝廷暴力镇压下遭到失败的故事。所谓"三跳"，就是指主人公思想的三次重大变化。渔民的儿子王伦目睹自己的一位朋友被衙门官吏打死。为了替朋友报仇，他打死凶手，逃入山中。此后，他信奉道家的"无为"思想，决心不再杀生，不再反抗社会，让一切顺应自然的变化。这是王伦的第一跳。王伦通过对"无为"思想的宣传，吸引了一批人，逐渐形成了一个融佛、道于一体的"无为"教。虽然"无为"教并不想危害现存的社会秩序，但仍然引起了清朝皇帝的恐惧。在官兵的围剿下，"无为"教遭到血腥镇压。王伦心灰意冷，躲进一个渔村，隐姓埋名，以度余生。这是王伦思想的第二次变化，他的第二跳。然而，朝廷并不就此善罢甘休，还在对"无为"教进行残酷镇压。这时王伦认识到，真正的"无为"无异于自杀。他接受教友们的劝说，扯起起义大旗。面对教友们的尸体遍野横陈，他觉得还是不应该抗争，又回到了他原来"无为"的信念，后自焚身亡，最终跳进了彻底"无为"的西天极乐世界。德布林并不懂汉语，也没有到过中国，他关于中国的知识来源于德国作家写的有关中国历史、宗教的书和中国文学作品的德文译本，他还读了《老子》、《庄子》、《列子》等中国经典著作的译本。老庄思想对他的影响很大。

《王伦三跳》并不是一部关于中国的宗教和历史的小说，小说的中国背景只是外衣，实质是要借此来抨击威廉帝国时代的德国社会。在第一次世界大战以前，伴随德国现代化的高速发展所创造的机械文明与个性、自然之间产生了一系列冲突，各种社会矛盾进一步激化。在这场深刻的社会危机和精神危机中，德国年青的一代感到苦闷和压抑，他们呼喊反抗一切权威，要求进行革新，以改变现状，这就为声势浩大的表现主义运动创造了适宜的气候与土壤。但是，改变现状谈何容易。青年们深感自己力量薄弱，于是中国道家顺乎自然、人与自然相融合的"无为"思想就成了德国青年的时髦。经过第一次世界大战，青年们获得了残酷的战争体验，也经历了战后革命和反革命的激烈搏斗，证明"无为"是行不通的，许多信奉表现主义的青年改奉"行动主义"，投身于实际的暴力革命斗争。革命的失败使青年们再次思考"无为"问题。但是，无论是现实中，还是在小说中，"无为"并非是最后的决断。小说的结尾处，一

位失去两个儿子的母亲提出这样的反问："默默无声，不去抗争，我能这样做吗？"显然，在"无为"与"有为"问题上，德布林自己的思想也处于矛盾之中。《王伦三跳》虽然写于战争即将开始之时，但是这"三跳"却概括了信奉表现主义的青年从战前到战后的整个思想历程。这部小说具有德国表现主义文学的诸多特点：反抗暴力，反对权威和机械文明，揭示人性的弱点，主张人与自然的融合，塑造表现主义的"新人"。

长篇历史小说《华伦斯坦》(Wallenstein,1920)取材于17世纪德国三十年战争的史实，描写华伦斯坦由成功到失败的一生；小说反映了战争带给人民的灾难，以古喻今，影射德国现实。长篇小说《山、海与巨人》(Berge, Meere und Giganten,1924)描写公元2700—3000年之间，人类借助科学技术征服自然，消除格陵兰岛上的冰，但却与复活的古生物之间展开了一场血肉混战。小说旨在说明，人类创造了高度的物质文明，但破坏了人与自然的和谐，最后必将导致人类本身的毁灭。从《王伦三跳》到《华伦斯坦》，到《山、海与巨人》，这三部小说的思想基础是斯宾诺莎(Baruch Spinoza)的泛神论，但德布林又融进了中国道家的"无为"思想和印度的佛教思想，以及叔本华的哲学思想。在创作三部小说的十年中，德布林十分推崇道家思想。在《王伦三跳》的引子中摘引了《列子·天瑞篇》中的一段话："故行不知所在，处不知所持，食不知所以。天地强阳，气也，又胡可得而有邪？"他对于"天地强阳，气也"论断的倾心几乎到了入迷的程度。他认为天地运动乃是气的回转，人应顺从自然，故人类的行动都是徒劳的。

二　莱昂哈德·弗兰克

莱昂哈德·弗兰克(Leonhard Frank,1882—1961)，这位木匠的儿子，出生在德国维尔茨堡 (Würzburg)，曾当过学徒。他很有绘画天赋，但为了当作家，他毅然放弃绘画。第一次世界大战爆发后，他因公开反战而受到迫害，1915年流亡瑞士。1918年，弗兰克回国参加十一月革命，在慕尼黑被选为巴伐利亚工人、士兵委员会成员。1933年希特勒上台，他再次流亡。

1911年前后弗兰克开始创作时，深受表现主义的影响。1912年他开始写长篇小说《强盗帮》(Die Räuberbande, 1914)，这是他的第一部小

说，也是他最有名的小说，带有自传色彩。小说叙述十二个孩子结成“强盗帮”，反抗虚伪、保守的社会，以实现创造自由世界的幻想，具有很强的社会批判性。这种对社会制度的秘密反抗，在长篇小说《原因》(Die Ursache,1919)中就成为公开抗议了。《奥克森富特的男声四重奏》(Das Ochsenfurter Männerquartett,1927)和《三百万中的三个》(Von drei Millionen Drei,1932) 这两部长篇小说是《强盗帮》的续篇。在瑞士期间写的《人是好的》(Der Mensch ist gut,1918) 是一部反战小说集。如果说在这部作品中还只是满足于“人要活得像个人样”这一愿望的话，那么，作家在长篇小说《市民》(Der Bürger,1924) 中就告诫资产阶级青年应站到无产阶级队伍里来。流亡期间他创作了大量作品，在他的晚期作品中，主题大多是通过对情爱关系进行心理描写来表现的，如长篇小说《梦的伴侣》(Traumgefährten,1936)、于 1945 年写成的《玛蒂尔德》(Mathilde,1948)等。长篇小说《心在左边》(Links wo das Herz ist,1952)描写了作家一生的经历，小说的题目就象征性地表明了作家社会革命的倾向。作家在小说的结尾表达了他的主要思想：“他相信，到了 2000 年，私有经济制度将为社会主义经济制度所代替，而不用通过原子战争。他相信，我们的子孙将会比我们生活得更幸福。”弗兰克在流亡时期，甚至在回到德国以后，他作品中的表现主义的激情依然很明显，但它已和社会革命的倾向联系在一起。

第六节　弗朗茨·卡夫卡

19 世纪末 20 世纪初在布拉格也涌现出一批举世瞩目的德语作家。卡夫卡、布罗德、恩斯特·魏斯、韦弗尔都是生活在布拉格讲德语的犹太人。共同的社会处境，使他们成为朋友。他们的艺术倾向并不完全相同，但孤独和压抑是他们作品的共同基调。他们在文学上各自都做出了贡献，其中最杰出的是卡夫卡。他的作品情节离奇怪诞，环境陌生可怖，人物的精神状态孤独绝望。他批判现实，但现实又是一种神秘莫测的力量，人只能听任它的摆布。这种神秘悲观主义是 20 世纪初西方资本主义世界相当普遍的社会思潮。他的作品的艺术手法与西方现代派文学有千丝万缕的联系，他被誉为现代派文学的大师。

弗朗茨·卡夫卡(Franz Kafka,1883—1924)是风格独特、思想深邃的奥地利作家,是西方现代派文学的奠基人之一。生性敏感的卡夫卡对时代的病症有着深切的体会,以荒诞、变形的艺术手法在作品中创造了一个梦魇世界,描写了人的困惑、焦虑、郁闷、压抑、孤独、恐惧、迷惘、荒诞等西方现代社会中普遍存在的状况，展现了众多扭曲、变形的异化现象,揭示出他那个时代和社会的本质和普遍存在的精神危机。这位现代派文学的鼻祖为世界文学的革新和发展做出了杰出的贡献。

卡夫卡生于奥匈帝国统治下的布拉格,父亲是犹太商人,母亲也是犹太人,德语是卡夫卡的母语。他在布拉格老城德语文科中学毕业后,于1901年入布拉格德语大学攻读日耳曼语言文学,后从父命改学法律,1906年获法学博士学位。经一年司法实习后,他到一家意大利保险公司任职。从1908年7月起他进入布拉格波希米亚王国工伤事故保险公司工作。这以后,他经历了第一次世界大战。奥匈帝国的战争狂热和民族沙文主义,他非常反感。战争爆发后,他在1914年8月6日的日记中一针见血地指出,德国和奥地利所进行的战争宣传和动员“全是谎言、仇恨和妒忌”,他对那些“爱国主义”游行和“皇帝万岁,万万岁”之类的口号极为反感,认为“这类最令人讨厌的游行是战争的伴随现象”,不过,这只是卡夫卡对待战争态度的一个方面。另一方面,他作为公司职员,根据规定本来是可以免服兵役(改服劳务)的,但他在1915年春季却做好了被征召入伍的准备。同年,他还认购了战时公债。直到1917年3月,他才改变注意,断然拒绝去为祖国献身。卡夫卡一向体弱多病,1917年肺结核病发作。病魔使他不能坚持正常工作,后来病情日益加重,于是他在1922年提前退职。此后,卡夫卡在柏林和维也纳等地进行诊治和疗养,虽同病魔进行了顽强的搏斗，但病情继续恶化，并发展成为喉结核。1924年6月3日，卡夫卡在维也纳附近的克洛斯特新堡的基林疗养院病逝[①],年仅四十一岁。卡夫卡的尸体被运回布拉格,6月11日安葬在斯特拉施尼茨的犹太人公墓,布罗德作了墓前演说。

卡夫卡的朋友圈子很小，除了1902年结识的马克斯·布罗德是他的终身挚友外,他的亲密朋友还有费利克斯·韦尔契(Felix Weltsch)和奥

① 基林疗养院(Sanatorium Kierlingbei Neukloster),现在是卡夫卡纪念馆和卡夫卡学会所在地。

斯卡·鲍姆 (Oskar Baum)，与他经常交往的朋友有古斯塔夫·雅诺赫(Gustav Janouch)、弗朗茨·韦弗尔和恩斯特·魏斯。卡夫卡一生曾三次订婚，1914 年和 1917 年两次同“柏林姑娘”菲丽丝·鲍尔(Felice Bauer)订婚，1919 年同布拉格犹太教堂杂役的女儿尤丽叶·沃吕泽克(Julie Wohryzek)订婚。他三次订婚又三次解除婚约，每次订婚到解除婚约的时间都很短。卡夫卡在婚姻问题上矛盾重重，他渴望结婚又怕结婚，他害怕孤独又怕结婚会打破孤独，还怕结婚会影响他的文学创作，当然还有其他种种原因。再说，卡夫卡对爱情并不十分专一，一面订婚，一面又和别的女人打得火热，这种情况并非一次。他一生中曾有过多个女人，除了曾与之订过婚的菲丽丝·鲍尔和尤丽叶·沃吕泽克外，还有米蕾娜·耶申斯卡(Milena Jesenska)、格蕾特·布洛赫(Grete Bloch)、朵拉·迪亚曼特(Dora Diamant)、玛格丽特·基希纳、明采·艾斯纳 (Minze Eisner)等，其中卡夫卡 1923 年在米里茨休养时结识的年轻姑娘朵拉·迪亚曼特，成了他最后日子里的伴侣，她一直陪伴在卡夫卡身边，直到他走完生命的最后旅程。

卡夫卡的父亲赫尔曼·卡夫卡 (Herrmann Kafka)从南波希米亚(今捷克)的一个小村子来到布拉格，凭着自己的勤奋和节俭，经营一家生意兴隆的商店。创业的成功，使赫尔曼·卡夫卡形成了刚愎自用、极端自信和专横暴躁的个性。他要求儿子对他绝对恭敬和服从，而这恰恰是弗朗茨无法接受和深恶痛绝的。因此，父子对立，关系十分紧张。父亲的专横使弗朗茨精神上受到极大压抑，心灵上承受着极大的痛苦，他甚至有过自杀的念头。他在《致父亲的信》(Brief an den Vater,1919，这封信一直没有寄，也没有交给他父亲)中详细描写了这种关系，称他父亲是“坐在靠背椅里主宰世界”的“暴君”，为此他内心常有一种负疚感。卡夫卡在《判决》(Das Urteil,1916)、《变形记》(Die Verwandlung,1915)、《美国》(Amerika,1927)、《诉讼》(Der Prozeβ,1925)、《城堡》(Das Schloβ,1926) 等重要作品中，描写了暴君式的父亲形象或具有绝对权威的父亲形象。弗朗茨的母亲忧郁而好冥想。冷漠的家庭氛围、犹太民族的苦难和严酷的社会现实使卡夫卡得不到温暖和爱，自幼便养成敏感、孤独和抑郁的内向性格，他既自卑又自尊，既懦弱又反叛。从社会环境来看，当时的奥匈帝国虽已日薄西山，但依然实行对外侵略扩张、对内压制民主自由的政

策，捷克人与日耳曼人之间民族矛盾尖锐。作为犹太人，而且是说德语的犹太人，卡夫卡受到来自日耳曼人以及捷克人，甚至说捷克语的犹太人等多方面的歧视，他生活在两个民族的夹缝中。何处是家园？他像是无根的浮萍。这一切在他的性格、思想和创作上无不打下深深的烙印。

在中学时代，卡夫卡就喜爱文学，读了许多德国和奥地利文学，以及欧洲其他国家的作品。在大学时代，卡夫卡和布罗德一起参加布拉格文学界的一些活动，他的阅读范围也扩大了许多，既有德国和奥地利作家的作品，也有比利时、法国、俄国、英国、美国、瑞典、挪威作家的作品。他还读了汉斯·海尔曼翻译的《中国抒情诗选——公元前 12 世纪至今》，他非常喜欢李白、杜甫、张籍、苏东坡、杨万里、袁枚等人的诗。《一次战斗纪实》(Beschreibung eines Kampfes,1904—1905)中的有些篇章就是他受到中国诗歌的启发后写的；他在 1912 年 11 月 24 日给菲丽丝·鲍尔的信中引了袁子才（袁枚）的《寒夜》，在后来的信里又多次提到这首诗；在《建造中国长城》(Beim Bau der chinesischen Mauer,1917)中也有中国的文化背景；他还深入研究过中国的老庄哲学。

卡夫卡在大学时期就开始写作，1908 年起在杂志上发表散文作品。尼采、达尔文、弗洛伊德、斯宾诺莎以及克尔恺郭尔等思想家的著作使他接触了非理性主义、进化论、精神分析学、泛神论、存在主义等 20 世纪初欧洲流行的各种思潮，这些对他的思想和创作都产生了影响；他曾在司法部门实习，长期在工伤事故保险公司工作，了解工人的生活状况，同情工人的处境，对时代的病症有着深切的体会。这一切成了他深厚的文学、哲学和生活的积淀，为他进行文学创作打下了扎实的基础。卡夫卡性格孤独、内向、忧郁，与之伴生的就是爱思索。他常常让自己的思想插上翅膀，自由翱翔，他把自己的生活感受、人生体验，把对人生和世界的思索，把自己的愤懑、迷惘、恐惧和绝望统统诉诸笔端，揭示出他那个时代和社会的本质以及普遍存在的精神危机，创作成了他生命的一部分。无论是在保险公司工作的业余时间，还是在养病期间，他都孜孜不倦地坚持写作，记日记，给我们留下了大量珍贵的文学遗产，可是作家生前发表的只有《一次战斗的描写》中的两篇、《观察》(Betrachtung,1913)、《司炉》(Der Heizer,1913)(《美国》的第一章)、《变形记》、《判决》、《在劳役营》(In der Strafkolonie,1919)、《乡村医生》(Ein Landarzt,1919)、

《饥饿艺术家》(Ein Hungerkünstler,1924)等短篇叙事作品,还不到他短篇叙事作品的一半。在他生前,三部未完成的长篇小说《美国》(Amerika,写于 1912—1914 年)、《审判》(又译《诉讼》,写于 1914—1915 年)和《城堡》(写于 1922 年),许多中短篇小说,以及大量书信、日记、格言、随笔等均未发表。卡夫卡去世前,意识到自己将不久于人世,就给挚友布罗德留下遗嘱,要求布罗德在他去世后销毁所有他写的东西,包括手稿、书信和在杂志上发表过的文章,已经出版的作品也禁止再版。但布罗德未执行卡夫卡的嘱托,而是整理出版了亡友的《美国》(1927)、《审判》(1925)和《城堡》(1926)等三部长篇小说和小说集《建造中国长城》(1931)等,并在 1935—1937 年编辑出版了 6 卷本《卡夫卡文集》(Gesammelte Schriften,6 Bd.),为保存和传播卡夫卡的文学遗产做出了巨大贡献。

卡夫卡的早期创作有《一次战斗纪实》(1904—1905)、《筹办乡村婚礼》(Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande,1907)以及后来收在《观察集》(1912)里的一些短篇作品。《观察集》是卡夫卡出版的第一本书。1912 年是卡夫卡在创作上取得突破的一年:年初开始创作长篇小说《失踪者》(卡夫卡死后,1927 年布罗德以《美国》为书名出版),这一年他还写出了著名的、典型的卡夫卡式的小说《判决》和《变形记》。

卡夫卡的第一部长篇小说《美国》以 16 岁的布拉格青年卡尔·罗斯曼的视角,描写他在美国的经历:到达纽约港,富有的舅舅对他的接纳和抛弃,跟两个无业游民一起的流浪生活,在一家大饭店当电梯工以及被撵出,再次与两个无业游民为伍,并被迫做了他们的奴仆。小说就写到这里,最后一章只有片断,《奥克拉荷马露天剧场》这个标题是后来布罗德加上的,罗斯曼在那里找到了一份工作。这一章里的几抹光亮与前七章噩梦般的卡夫卡世界显然很不协调。从作家原先定的《失踪者》这个书名来看,罗斯曼最终是要作为无辜者在这个世界上消失的。我们在小说中看到的有惨死街头的贫困妇女,有因失业而自杀的妇女,有横行的警察和敲诈勒索的流氓,等等。卡夫卡没有到过美国,他笔下的美国社会是虚构的,代表着普遍化了的资本主义世界。通过罗斯曼的种种遭遇,小说着力表现了一个人处在黑暗的、充满敌意的社会中的孤独和绝望。《失踪者》的第一章《司炉》曾于 1913 年在库尔特·沃尔夫出版社出版。

短篇小说《判决》是卡夫卡从1912年9月21日晚上10点到22日清晨6点一气呵成的。小说描写的是儿子即将结婚引出的父子冲突。小说的主人公格奥尔格·本德曼告诉父亲，打算把自己订婚的消息写信告诉一位在彼得堡经商的朋友。结果这位专横的父亲大发雷霆，竟判儿子去投河自溺，格奥尔格连争辩的机会都没有。卡夫卡通过这个看来十分荒诞的故事，以他独特的方式对专横和权威的象征——父亲发出了最强烈的抗议。

中篇小说《变形记》写于1912年11月中旬至12月初。主人公格里高尔·萨姆沙一天早晨从噩梦中醒来，发现自己变成了大甲虫，从此受到大家，甚至家人的鄙视和唾弃，终于在冷漠的家庭气氛中默默死去。在资本主义社会中，人的悲哀在于无法掌握自己的命运，任何时候都可能遭遇莫名的灾难。卡夫卡深刻揭示了在那个社会中人们普遍感到的这种孤独、忧虑、恐惧和无助。小说通过人变为甲虫的故事，描写资本主义社会中人的异化现象及其后果。它深刻揭示了现代人的精神危机，因而成为西方现代派文学的经典。值得注意的是，卡夫卡曾建议将《司炉》、《判决》和《变形记》收在以《儿子们》为题的一本集子里。后来他又考虑将《判决》、《变形记》以及写于1914年的《劳役营》收在一起，用《惩罚》的书名出版。卡夫卡的这两个考虑为这些作品的阐释提供了重要的线索。

1914年4月21日卡夫卡与菲丽丝·鲍尔正式订婚，没多久，这次婚约就于7月12日宣布解除，接着在8月卡夫卡就开始创作长篇小说《审判》。小说的主人公银行职员约瑟夫·K，在30岁生日那天突然无辜被捕，被宣布为罪犯，但法庭拿不出任何罪证，他的行动仍是自由的。他后来得知，审判他的只是一个初级法庭，它由一个无形中的最高法庭控制着。约瑟夫·K想寻找这个最高法庭，但始终未果。他明知自己无罪，却又不得不四处奔走、申诉，最后，在他31岁生日前夜，被两个黑衣人架走，秘密处死。总之，小说要说明，世界是荒诞的，个人的任何努力和抗争都是徒劳的。小说的荒诞反映了那个世界的荒诞。既然世界是荒诞的，那么无辜的约瑟夫·K被处决也就不足为奇了。这正是西方社会中人的无奈和悲哀。小说没有反映约瑟夫·K的过去，也没有回忆和倒叙，更没有解释背景的文字，这些体现了卡夫卡独特的艺术风格。批评家对

《审判》有多种不同的阐释。一些研究者着眼于探讨约瑟夫·K 所犯的是什么罪这个问题上，一般有"原罪说"、"无情说"和"不懂法"几种观点。有些批评家则集中阐释最高法庭的象征：象征上帝，约瑟夫·K 试图接近法庭的努力是在寻求上帝的恩惠；象征最高真理，约瑟夫·K 始终到不了那里，以此来表达终极真理是永远不可能到达的；象征漂泊的犹太人对无法到达的祖国的向往；或者说象征始终不与儿子和解、不接纳儿子的父亲形象。也许，人们对作品的含义说得越明确，反而无法包含小说丰富的内涵。不过，小说对奥匈帝国腐朽、黑暗的统治机器的批判和抨击却是十分明显的。约瑟夫·K 指责法庭后面有一个庞大的机构，存在一种荒谬绝伦的制度，所以贪污受贿，营私舞弊，滥捕无辜，草菅人命就成为司空见惯的事了。

写于 1922 年的长篇小说《城堡》更是一部典型的卡夫卡式的小说。主人公，远道而来的土地测量员 K，应城堡之聘雪夜来到城堡下面的村子。在以后的日子里，无论他怎么努力，也无法进入这个神秘莫测的城堡。这里的一切都显得滑稽而荒诞。城堡主人拥有一套庞大的官僚机构，就连小小的村长的办公室里各种文件档案竟也堆积如山；城堡的办事人员都是些鬼魂似的人物，他们整天来回奔跑，忙得不可开交，可是效率极差，所有部门都各自为政，互不通气……城堡主人具有至高无上的权威，可是谁也没有见过他，然而他的影子、他的密探却无所不在，控制之严，简直匪夷所思，土地测量员的一举一动全在他的掌握之中。土地测量员直至去世也没有能够踏进城堡一步。小说没有完成，据布罗德说，卡夫卡设想，K 继续为在村上工作、生活，并为进入城堡而奔波，而奋斗。当他躺在病榻上，临死之时得到城堡的通知，他已获准在村里生活和工作，当然，进入城堡是不可能的。

《城堡》到底要说明什么？像《审判》一样，众说纷纭：城堡是上帝的所在地，K 不屈不挠地想进入城堡，是为了求得灵魂的拯救，K 的努力所以徒劳，那是因为上帝的恩惠无法由人强行取得，所以《城堡》是一则宗教寓言，是现代的《天路历程》；城堡的绝对权威是父亲形象的象征，K 始终被城堡拒之门外，反映了父子关系的对立，他们无法和解；《城堡》所展示的悲剧性因素是犹太人处境的反映，小说是犹太人寻找家园的寓言式的表达，因为卡夫卡生活的时代，欧洲盛行排犹主义，犹太人无

法为当时的社会所容纳，正如K在城堡下的村子里始终只是个“局外人”或“陌生人”一样；城堡是权力的象征，是奥匈帝国官僚专制机构的缩影，K无法进入这个近在咫尺的城堡，表示统治阶级和被压迫人民之间的对立；K的奋斗、抗争是为了寻求终极真理，城堡就是终极真理的象征，它可望而不可即，隐喻着人类永远无法达到终极真理。上述种种见解，对《城堡》作了很有启发性的开掘，在某些局部上也颇有见地，但从整体上来看，每个论点又不能涵盖小说的全部。这些观点各自强调《城堡》寓言的某一方面，有的甚至还加以绝对化，这就难免陷于片面性和简单化，缩小作品的审美价值和社会意义。我们认为，像卡夫卡这样内心极为丰富复杂的作家，他创作一部作品的动因不可能是单一的，作品一旦产生，也往往是多义的。《城堡》的荒诞只是作品的外壳，作家是要通过荒诞的表象来揭示问题的实质。小说开头就写到，远远看去，城堡的轮廓是一个巨大的建筑群，一个塔楼。近看，城堡是个相当寒碜的小镇，房舍墙上涂的石灰早已剥落，石墙像要倒塌似的。这不是没落的奥匈帝国的象征吗？外表上，它是个威严的庞然大物，它那一套封建官僚机构还整天在运转，实际上这个帝国已经老朽，已是千疮百孔，在风雪中摇摇欲坠。卡夫卡的童年和青年时代，作为这个古老帝国的公民，经历过它落日的辉煌，随着第一次世界大战的结束，又看到了哈布斯堡王朝的倒塌和覆灭，作家自己也成了新成立的捷克斯洛伐克共和国的公民。我们想，城堡的含义是应该包含卡夫卡对时代和社会这个巨变的内心体验的。此外，城堡是一座没有出口的迷宫，K在里面忙碌、奔跑，不懈地寻找，试图寻找出口。K在寻求过程中所表现出的那种坚韧不拔的毅力，因其终极价值的丧失而显得十分荒诞可笑。这正是整个被异化的现代人的象征。从这个角度来看，《城堡》是西方社会人的生存处境的真实写照：没有出路，没有希望。城堡里种种光怪陆离的荒诞现象正是资本主义世界异化的反映，K是现代社会中芸芸众生的精神缩影。作家用自己的笔描绘了现存社会关系的野蛮和不人道，虽然他并不了解产生异化这个弊病的原因，更找不到消除这个弊病的途径，正如K找不到进入城堡的途径一样，然而作家用荒诞创造的梦魇世界却给我们带来了审美的愉悦。对卡夫卡作品解释的分歧，是作品本身的多义性所致。

从卡夫卡开始文学活动到他去世的这段时间，正是德国和奥地利

表现主义运动由兴而衰的时期。虽然卡夫卡从未参加过任何表现主义团体，但产生表现主义的社会思潮和环境，以及这场轰轰烈烈的表现主义文学和政治运动，不可能不在这位年轻而敏感的作家的思想和创作上留下鲜明的痕迹；另外，与他交往的一些表现主义作家或者具有表现主义倾向的作家对他也有一定的影响。卡夫卡的创作与当时的表现主义文学有许多共同的地方，其一，母题是父子冲突以及反权威和专制的斗争，但是这个母题在卡夫卡那里有一点与通常的表现主义不同。在表现主义作家那里，包括反抗父辈在内的各种反抗权威的斗争，一般都是年青一代"新人"取得胜利，而在卡夫卡笔下，倒霉的基本上都是儿子或是权威的反抗者。其二，采用了夸张、梦幻、变形的手法。在格里高尔·萨姆沙变成甲虫后，1917 年在《致科学院的报告》(Ein Bericht füreine Akademie)中，变成了人的人猿还能向科学院报告自己的"进步"。通过变形，卡夫卡对人的异化，乃至于对自身的存在方式进行了全面反思和否定。其三，表现孤独、恐惧和绝望等现代人的普遍生存状态。格里高尔整天生活在恐惧中，他不是怕什么具体的人和事，而是恐惧成了他的存在方式。短篇小说《地洞》(Der Bau,写于 1923 年)中的那只小鼹鼠为了保存食物而焦虑不安，惶惶不可终日，这正是尔虞我诈、险恶恐怖的西方社会中小人物生存状态的写照。其四，情节的荒诞和离奇，无确定的时间和地点，也不交代前因后果。卡夫卡的世界整个就是荒诞的，在荒诞的世界上发生一些荒诞的事，原在情理之中。其五，作品中很多人物没有具体名字，只有象征性的代号，也不交代人物的背景。作品的主人公几乎都处于一种身不由己的境地。但是卡夫卡的创作同表现主义又有不同的地方：卡夫卡作品的冷峻风格，同表现主义的呐喊与宣泄是矛盾的；卡夫卡作品中没有塑造"新人"，也没有对革命的热情憧憬。

卡夫卡在他的作品中平行地表现两种不可调和的对立面，所以他的思想总是围绕精神世界和物质世界之间不可逾越的矛盾转圈圈。卡夫卡对科学抱怀疑态度，也不相信可以对人的存在作理性的把握，这些，从他的大量日记中可以得到证明。他那些令人毛骨悚然的中间生物——半是人半是动物，或者半是活的生物半是无生命的物体——促使阐释者不断做出新的推测。除了前面提到的人变甲虫，人猿变人的例子外，还可以举出他在《养老院院长的忧虑》(Die Sorge des Hausvaters,

1916/1717)中创造的名叫奥德拉德克的人物。此人看起来像装了一个扁平的星式线轴的小怪物，他靠着从穿在线轴中间的一根小横棒才能站直并行走。在《老光棍布鲁姆费尔德》(Blumfeld, ein älterer Junggeselle,估计写于1915年)中，一天老光棍突然被两个幽灵似的上下跳动的赛璐珞球所跟踪，他内心的和谐与平静被扰乱了。卡夫卡写的这些魔幻般的、神秘莫测的东西，显然增加了他作品的多义性。然而，无论他的作品具有多强的个人色彩，在很多方面还是反映了他那个时代的问题。此外，通过多样化的原型母题和诸如禁锢和自由、等待进入、穿越迷宫之路或者数不清的房间等基本状态，卡夫卡的创作提供了一幅人类普遍存在状态的画卷。毫无疑问，卡夫卡作品中隐喻的指向是多方面的，而且有意识地让自己要表达的思想保持在悬而未决的矛盾冲突之中，这就使得对卡夫卡作品的阐释出现了众说纷纭的局面。宗教神学、超现实主义和后来的存在主义、心理分析学、马克思主义等各种批评流派都对卡夫卡的创作做出了自己的评说，而且各批评流派内部还有歧见。

卡夫卡是20世纪的伟大作家之一。但是作家生前并未享有这样的荣誉，这不仅是因为当时他的主要作品都未发表，而且还因为人们对他创作独特的表现手法和深邃的思想内涵的认识和接受也要有一个过程。卡夫卡生前虽然也曾引起马克斯·布罗德、卡尔·施台恩海姆和弗朗茨·韦弗尔、罗伯特·穆西尔等表现主义圈内人士的注意，1915年施台恩海姆还把本来授予他的冯塔纳奖金转授给卡夫卡，德布林、黑塞和托马斯·曼也都十分推崇他。但是，他那时的影响是极其有限的。纳粹统治时期，卡夫卡的作品被焚烧，并被禁止出版。真正的“卡夫卡热”是第二次世界大战后在西方开始的。这一方面是因为经过第二次世界大战，人们对他的作品开始理解，同时也因为布罗德编辑出版的《卡夫卡文集》为研究者提供了作家创作和思想的全貌。然而，那时的社会主义国家还依然把卡夫卡看做“颓废派”。情况的变化发生在多年后的1963年，这一年卡夫卡的故乡布拉格举行卡夫卡学术研讨会，东欧社会主义国家的卡夫卡研究专家和西方马克思主义文艺批评家取得共识：卡夫卡是一位伟大的作家。尽管这次研讨会在一些具体观点上还有分歧，会后继续进行的争论反而催化了世界性“卡夫卡热”的形成。“文革”以后，卡夫卡成了中国外国文学研究的最热门的对象，这就大大促进和推动了中国

的卡夫卡研究。至于卡夫卡对于世界文学的影响,特别是对于第二次世界大战以后现当代文学的影响,那是非常巨大的。从接受美学的角度来看,20世纪的许多流派都从卡夫卡那里发现或者说发掘了适合自己需要的东西。对德国和奥地利的表现主义来说,当然视卡夫卡为他们小说领域的代表作家;法国存在主义则尊他为前辈;荒诞派与黑色幽默视卡夫卡的创作为圭臬;而新小说派则奉卡夫卡为先驱;马克思主义文艺批评家注重的是卡夫卡对资本主义社会全面异化的揭示和艺术上的大胆探索。

今天我们在阅读和研究卡夫卡作品的时候,我们特别要感谢马克斯·布罗德(1884—1968)。正是这位生于布拉格的奥地利犹太作家,卡夫卡遗嘱的法定执行人,没有按卡夫卡的要求将他的手稿烧毁,而是全部保留了下来,并将卡夫卡的主要著作,以及书信日记编辑出版。布罗德1902年就与卡夫卡相识,两人后来成为莫逆之交。他写的《弗朗茨·卡夫卡传》(Franz Kafka.Eine Biographie)为研究卡夫卡提供了第一手翔实而丰富的、权威性的资料。1939年纳粹入侵捷克斯洛伐克,布罗德流亡巴勒斯坦。他的文学创作,早期作品有颓废和追求离奇的倾向,后受表现主义影响,作品混合着幻想、神秘和情爱。历史小说《蒂肖·布拉厄走向上帝之路》(Tycho Brahes Weg zu Gott,1916)是他的代表作,而他最成功的小说则是《梦寐以求的女人》(Die Frau,nach der man sich sehnt,1927)。

第四章

魏玛共和国时期的文学(1919—1933)

第一节　概述

威廉帝国原想通过战争来实现其“世界政治”的野心，但战争的结局使它的梦想彻底破灭，德国和奥地利在其发动的这场战争中遭到惨败。战争的失败，使奥匈帝国迅速崩溃。在位近70年之久的奥地利皇帝(1848—1916)，奥匈帝国皇帝兼匈牙利国王(1867—1916)弗朗茨·约瑟夫一世(Franz Joseph I.,1830—1916)在帝国行将崩坍之前，于1916年11月21日去世。从1918年9月开始，同盟国的保、土、奥匈先后投降。1918年11月12日奥地利宣布成为共和国，哈布斯堡王朝从此覆灭，匈牙利和捷克斯洛伐克分别独立，一部分领土则归还波兰和南斯拉夫，奥匈帝国这个多民族国家遂告解体。

在德国，战争的失败加速了德意志帝国的崩溃。1918年11月9日下午两点社会民主党人谢德曼(Philipp Scheidemann) 在国会大厦的阳台上宣布成立德意志共和国，马克斯亲王(Max, Prinz von Baden)的首相职务已于同日早些时候由社会民主党领袖艾伯特接替；两小时以后，卡尔·李卜克内西在柏林皇宫的阳台上宣布成立“自由社会主义共和国”[1]。德皇威廉二世被迫于同日退位，并于次日逃往荷兰，过起了流亡生

① 关于这一历史史实，另有记载说，11月9日中午，李卜克内西先在柏林皇宫的阳台上宣布成立红色共和国，艾伯特听到后，“气得脸色发紫”，20分钟后，谢德曼才在国会大厦的阳台上宣布成立资产阶级共和国。参见艾米尔·路德维希《德国人》，第396页，三联书店1991年版。

活，霍亨索伦王朝遂告覆灭，德国君主政体崩溃。11月11日德国也被迫投降，无条件地接受协约国的条件，在《康边停战协定》(Waffenstillstandsvertrag in Compiègne)上签了字。这样，这场历时4年3个月、参战国达33个、投入兵力7 500多万、死伤2 700多万的战争，最后以德、奥的彻底失败而告终。

战争末期，德国面临的军事、经济总崩溃，使德国人民觉醒了，在俄国十月革命的影响下，德国无产阶级革命运动空前高涨。1918年11月3日基尔军港水兵起义，吹响了十一月革命的号角，革命风暴迅速席卷全国。紧接着，汉堡、慕尼黑、柏林等大城市相继发动无产阶级革命，建立苏维埃政权。1919年1月在斯巴达克同盟的基础上成立了德国共产党。但是，社会民主党联合反革命武装，对革命运动进行血腥镇压，德国无产阶级的革命领袖卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡于1919年1月15日被杀害，5月初巴伐利亚苏维埃共和国被推翻。至此，十一月革命被扼杀。

1919年1月19日进行制宪国民议会选举，2月6日，国民议会在魏玛召开，选举弗里德里希·艾伯特为总统；国民议会制订的魏玛宪法于8月11日生效，宪法宣布废除君主制，实行民主制，成立共和国，即魏玛共和国，1919年8月11日就成了魏玛共和国的国庆日。国民议会所以选择在魏玛召开，一是担心柏林会发生动乱，影响会议的进行；二是因为魏玛是歌德和席勒生活和工作的城市，国民议会在魏玛召开和在这里通过的宪法可以同象征自由思想和人道主义理想的魏玛联系在一起。

德国和奥地利人民饱尝了这次大战给他们造成的灾难和精神创伤。战争中，德国和奥匈帝国死亡的士兵分别达200万和100万。早在战争期间，德国就出现了食品短缺和通货膨胀，1915年开始实行粮食配给。1919年6月28日签订的《凡尔赛和约》(Versailler Friedensvertrag) 又给德国规定了苛刻的条件。总额达1 320亿金马克的赔款，更使德国经济雪上加霜，导致马克的加速崩溃，使国家陷入困境。这个条约还使德国失去八分之一的原有领土。

战后，德国和奥地利都出现了经济危机，魏玛共和国在它成立的最初5年经历了严峻的考验。经济危机，通货膨胀，物价飞涨，在1923年

达到了不可思议的程度。美元与马克的比值,1919年为1比8.9,1923年11月1日1美元等于10亿马克,到11月15日通货膨胀达到顶峰时,跌到1比4.2万亿马克。马克的贬值还表现在:1923年1月底,1个金马克相当于1.2万纸马克,到年终币值稳定时期1个金马克竟值1万亿纸马克的天文数字。1923年商品价格过一夜就会大变,甚至隔一小时就变,刚才卖1 000马克的物品,一会儿就涨到1万马克了。大商店组织专人持续不断地给货架上的商品更换标价,大街上人们拖着装满货币的小车去购物的情景更是司空见惯。这不是人们的恶作剧,而是生活本身的"戏搞"。瑞典导演英格马·伯格曼(Ingmar Bergman)在慕尼黑拍摄的影片《蛇蛋》(Das Schlangenei,1977)开篇的导语说:"今天是1923年11月3日,买一包香烟得花40亿马克,大多数人对未来已经完全失去了信心。"看过影片的人无不为这样一组镜头所震撼:一匹身上拴着马车的马倒毙在街上,几个人迅速将它肢解,一个女人拎着血淋淋的马肉,立即以天价兜售给过路的夜行人。

奥地利的情况也好不到哪里去,自1916年起粮食就明显缺乏,只好实行配给。此后经济每况愈下,共和国成立以后,货币继续大幅度贬值。货币贬值的结果是物价飞涨。譬如,窗户换块玻璃比以前买整栋楼房还贵,一个鸡蛋相当于过去一辆豪华汽车的价格。这一切并非天方夜谭,而是生活的现实。关于通货膨胀时期美元和马克的比价,诺贝尔文学奖获得者,德国作家格拉斯(Günter Grass)在其1999年的新作《我的世纪》(Mein Jahrhundert)中引用了当时一位家庭主妇所记载的材料:最初1美元可以买7 500马克的东西,后来可以买2 000万甚至更多马克的东西。最后1美元竟然等于好几兆马克。

德国和奥地利两国的商店像是遭到了洗劫,空空如也,饥馑到处在蔓延。德国大约有100万老人、妇女和儿童死于营养不良。人民情绪低落,意志消沉。战争造成的灾难,通货膨胀和货币贬值带来的社会动乱,导致抢劫盛行,偷盗成风,传统价值观念和道德标准迅速丧失,引发无政府主义和道德腐败现象的大泛滥。当时青少年中流行的时髦词就是"造反":造传统的反,造秩序的反,造权威的反,造男女有别的反。女孩子剪去长发,风行男孩发式,青年男子则穿戴女性化,以显出女性的娇媚,青年男女中同性恋盛行,专为他们提供服务的各种夜总会和俱乐部

也应运而生；上了年纪的宫廷舞女裸出四分之三的肉体，扭动不再纤细的腰肢，跳着贝多芬的《热情奏鸣曲》(Appassionata sonata) 和勋柏格的《净化之夜》(Verklärte Nacht)，裸体歌舞和戏剧司空见惯，卖淫和三陪女随处可见。这个反抗运动把一切都染上激进和革命的色彩。斯蒂芬·茨威格在《昨日的世界》中非常生动地描述了当时的情况："整个新的一代青年都不再相信父母、政治家和教师了；他们对国家的每一项法令、每一次公告都投以怀疑的目光。战后的一代无情地抛弃了迄今为止的一切观念，不受任何传统的束缚，决心把命运掌握在自己手中，告别旧的过去，生气勃勃地走向未来。"失落的一代青年，在迷惘中希望能找到一条出路。表现主义顺应了他们的愿望与憧憬，因而在战后又经历了它的繁荣。

纳粹浑水摸鱼。希特勒的德国国家社会主义工人党 (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei，简称国社党或纳粹党) 从 20 年代初就开始活动，在德国人民灾难最深重的 1923 年，希特勒错误地估计了形势，在 11 月 8 日慕尼黑的一次群众大会上，自称是未来的总理和总统，并于次日在慕尼黑举行暴动。但是，希特勒的阴谋未能得逞，他的这次夺权企图遭到可耻的失败，他被逮捕关押在莱希河畔兰茨贝格监狱。出狱后，他招兵买马，积蓄力量，苦心经营他的国社党，为夺取政权作积极准备。法西斯崛起的危险引起共和国民主力量的严重忧虑，许多作家意识到，对于法西斯的崛起不能无动于衷，他们要以自己的作品向德国人民发出警示。所以，在魏玛共和国末年，大量反法西斯主义的作品涌现出来，如托马斯·曼的中篇小说《马里奥和魔术师》(Mario und der Zauberer, 1930)、利翁·福伊希特万格的长篇小说《成功》(Der Erfolg,1930)、奥地利作家罗伯特·诺伊曼的长篇小说《权力》(Die Macht,1932)、弗朗茨·韦弗尔的长篇小说《穆萨·达格的四十天》(Die vierzig Tage des Musa Dagh, 1933)。

1923 年底，以老百姓承受最惨重的损失为代价，德国对货币进行整顿和改革，实行新的货币制度，从而克服了通货膨胀，社会逐步走向稳定。从 1924 年起，德国经济开始复苏。生产力提高，失业人数减少；大城市的食品供应数量充足，肉铺和食品店门前排长队的现象消失了；各地修公路，盖学校，扩大社会福利事业。但是，实际工资增长很少，经济上

过分依赖美国资本的输入，等等，成为表面繁荣之下潜伏着的隐患。不过，总的来说，在 1924 年至 1929 年资本主义世界新的经济危机开始之前，德国经济上的稳定带来了政治上的安定局面，使德国在政治上和经济上出现了一个相对稳定时期，也就是所谓的 20 年代的"黄金岁月"。

第一次世界大战之后，美国成为世界金融霸主。1929 年 10 月 24 日因纽约银行倒闭引发世界范围内一次最大的货币危机，并导致全球通货膨胀。在世界经济危机的影响下，德国经济开始出现大萧条，使 1924 年开始的经济复苏受阻。从 1929 年开始，德国生产力下降，税收减少，失业人数上升。经济危机危及到人民生存的物质基础，银行遭遇提款风潮，导致所有银行、储蓄所和交易所在 1931 年 7 月关闭，这就使人民更加困难和绝望。国内政局混乱，矛盾加剧，希特勒更是在一些群众集会上发表蛊惑人心的演讲，对现状大肆攻击，宣扬他反犹主义的谬论，并许诺向失业者提供面包，向农民提供低廉的租金，宣称要抵御共产主义，向有产者提供保护…… 这在一部分人，特别是在青年中有很大吸引力。希特勒的冲锋队 (Sturmabteilung, 简称 SA) 和党卫军 (Schutzstaffel, 简称 SS) 在大街上横冲直撞，大打出手。这一切为希特勒上台，为国社党战胜魏玛共和国铺平了道路。

纵观魏玛共和国时期的历史，大致上可以分为动乱时期 (1919—1923)、相对稳定时期 (1924—1928) 以及世界经济危机阴影下的大萧条时期(1929—1933) 三个阶段。由于魏玛共和国是在社会民主党右翼联合帝国反动势力镇压了十一月革命后的产物，"共和国"的招牌丝毫没有改变其垄断资本专政的性质，所以当时有不少人对共和国持批判态度，称魏玛共和国是"一个没有共和主义者的共和国"。面对经济危机、通货膨胀，人们的生存也成了问题，在小餐馆、影剧院等公共场所，人们激烈抨击魏玛共和国和艾伯特总统。一些媒体，如《行动》和《世界舞台》杂志成为批判魏玛共和国的大本营。当然，魏玛共和国也有它的支持者，其中不乏著名人物，如文学家豪普特曼、托马斯·曼和亨利希·曼，社会学家和哲学家马克斯· 韦伯(Max Weber,1864—1920)，新教神学家和文化哲学家恩斯特·特勒尔奇(Ernst Troeltsch,1865—1923)，历史学家弗里德里希·迈内克 (Friedrich Meinecke, 1862—1954)。社会上对于魏玛共和国持不同的两种态度，对立的双方有时到了剑拔弩张、势不两立的程度。

在魏玛共和国最困难的时刻，一些有识之士认识到，面包固然重要，但人民更需要从文艺作品中汲取精神力量。在他们的倡议下，黑森邦议会决定以德国革命民主主义作家毕希纳 (Georg Büchner, 1813—1837) 的名字设立艺术奖，从 1923 年起颁发 (1951 年以后毕希纳奖改为全德国的文学大奖，由德国语言文学科学院颁发)。

德国社会历史的独特发展决定了魏玛共和国时期独具特色的文学。共和国的第一阶段，即战后动乱年代，晚期表现主义经历了它战后的繁荣；相对稳定时期人们对反叛、呐喊、激情感到厌倦，对新人的信念亦已破灭，大家普遍注重实际和功利，在这种情况下，表现主义运动失去了冲击力，遂被主张摒弃非理性的感情冲动，清醒、理性、客观地反映社会现实的新实际主义 (Neue Sachlichkeit)所替代，它一直延续到纳粹上台。魏玛共和国后期，以 1928 年 10 月德国无产阶级革命作家联盟(Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller)的成立为标志，开始了无产阶级革命文学时期。这个文学运动团结一切反对帝国主义、资本主义、军国主义和法西斯主义的工人作家和其他阶层的革命作家，形成了一个声势很大的新高潮。许多工人作家和从表现主义、达达主义、新实际主义等各种流派走出来的各阶层左翼作家，都积极参加无产阶级革命文学运动，涌现出一大批著名的革命文学家和一批有影响的作品。从 1929 年开始，无产阶级革命文学运动与新实际主义文学并行发展，直到 1933 年。魏玛共和国后期，以皮斯卡托(Erwin Piscator)的政治剧(politisches Theater)实践和布莱希特的叙事剧(episches Theater)理论探索为标志的戏剧革新也取得了丰硕成果。

魏玛共和国时期的文学呈现出非常活跃和多样化的特点。表现主义再度繁荣，接着新实际主义和无产阶级革命文学运动相继兴起。诗歌方面，有政治诗、自然诗 (Naturlyrik)和实用诗 (Gebrauchslyrik)；戏剧方面，除了悲剧、喜剧，政治剧、时代剧 (Zeitstück)、大众剧 (Volksstück)、教育剧 (Lehrstück)、叙事剧，还有“卡巴莱”说唱艺术 (Kabarett) 和时事讽刺剧 (Revue)在当时的群众文化生活中也起着重要作用；在叙事文学方面，按传统叙述方法创作的作品与心理小说 (psychologischer Roman)和现代主义作品并行发展，在创作方法上，各个流派相互交融、相互影响、相得益彰。许多坚持传统叙述方法的作家也普遍采用心理分析、意识流、蒙

太奇、梦幻、时空颠倒等一些现代写作技巧，他们的作品一方面加强社会批判和反战的力度，另一方面又着重从哲学层面去进行思考，探索摆脱精神危机的途径，这就大大加重了它的哲学负重，许多作家的作品都带有很强的哲理性。反映政治和社会现实的时代小说、心理小说和反战小说的成就引人注目。应该特别指出的是，由于战争和德、奥在战争中的失败，作家们总结历史经验，写出了反对军国主义、民族主义的著名的反战文学；与此同时，战争失败后，有些作家思想上滋长了复仇主义和民族沙文主义，写了一些美化战争、宣扬军国主义和民族沙文主义的战争文学，在纳粹执政前的魏玛共和国内部就已经产生了纳粹文学。

魏玛共和国时期的文学创作取得了骄人的丰硕成果，稍加盘点，就可以举出一长串重要作品来。诗歌：里尔克的《杜伊诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行》，布莱希特的《治家格言》(Hauspostille) 和《歌曲、诗歌、合唱》(Lieder Gedichte Chöre)，本恩的《瓦砾》。小说：托马斯·曼的《魔山》(Der Zauberberg) 和《马里奥和魔术师》(Mario und der Zauberer)，黑塞的《荒原狼》(Der Steppenwolf)，卡夫卡的《诉讼》和《城堡》，德布林的《柏林亚历山大广场》(Berlin Alexanderplatz)，罗伯特·穆西尔(Robert Musil)的《没有个性的人》(Der Mann ohne Eigenschaften)，赫尔曼·布罗赫(Hermann Broch)的《梦游者》(Der Schlafwandler)，约瑟夫·罗特(Joseph Roth)的《拉德茨基进行曲》(Radetzkymarsch)，法拉达(Hans Fallada) 的《小人物，怎么办？》(Kleiner Mann, was nun?)，马尔希维察(Hans Marchwitza) 的《袭击埃森》(Sturm auf Essen)，以及雷马克的《西线无战事》(Im Westen nichts Neues)、雷恩 (Ludwig Renn)的《战争》(Krieg) 和阿·茨威格的《格里沙中士案件》(Der Streit um den Serganten Grischa) 等著名反战小说。戏剧：豪普特曼的《日落之前》，霍夫曼斯塔尔的《惹麻烦的人》，凯泽的《瓦斯》，托勒的《群众与人》，布莱希特的《三毛钱歌剧》(Dreigroschenoper)，弗里德里希·沃尔夫 (Friedrich Wolf) 的《氰化钾》(Cyankali)，厄登·冯·霍瓦特(Ödön von Horváth)的《维也纳森林的故事》(Geschichten aus dem Wiener Wald)，卡尔·楚克迈耶 (Carl Zuckmayer) 的《科佩尼克上尉》(Der Hauptmann von Köpenick)等。这些作品是一朵朵盛开的鲜花，把共和国的文学百花园点缀得姹紫嫣红，绚丽多姿。上述作品中有不少已经进入世界文学宝库。

第二节　新实际主义

从 1924 年开始，德国革命高潮、社会动乱、通货膨胀、经济危机等都已过去，到 1929 年资本主义世界新的经济危机开始之前，德国出现了一个相对稳定时期，社会生活的各个方面也都随之发生了变化。这一“黄金时期”虽然只持续了几年时间，但是在这不长的时间里，德国的变化却是巨大的。这时德国流行“新实际主义”，它不仅在文学艺术领域里取代了表现主义，而且还延伸到社会生活的各个方面，成了一种时尚和新的生活方式。

“新实际主义”这个概念最早出现在 1925 年，德国艺术史家古斯塔夫· 弗里德里希·哈特劳布(Gustav Friedrich Hartlaub, 1884—1963) 最先用它来标志一个美术展览上的部分展品，以区别于当时流行的表现主义艺术和抽象艺术。这个概念确切地反映了相对稳定时期人们的生活内容、价值观念和美学取向，所以它的含义很快就延伸开了。与这种新的社会形势相适应，作家从表现主义的反叛、呐喊、激情和幻想中冷静下来，对新人的信念亦已破灭，大家不再“天马行空”，双脚重新踩在现实的土地上，普遍注重实际和功效。他们摒弃非理性的感情冲动、感伤的憧憬和崇高的幻想，从心理分析转向求实和理性；主张按照生活的本来面目进行创作，客观冷静地描写生活，清醒和理智地把握现实，不唱高调，少谈主义；提倡从事物的使用价值中去发现时代的美，追求作品的客观性、真实性、文献性和纪实性，文艺作品中引证原始记录、文献资料、新闻报道和统计数字成为时尚；摒弃非理性的崇高幻想，摆脱激情和英雄主义的羁绊，致力于“小人物”的塑造，并以戏仿和讽刺方式揭露时代的弊端。这种新实际主义文学思潮在思想上和美学上与表现主义相对立。就其实质来说，它是现实主义的一种形态，或者说是向现实主义过渡的一种形态。创作上的这种新倾向，大致上以卡夫卡长篇小说的出版，以及托马斯·曼的《魔山》、德布林的《柏林亚历山大广场》、布莱希特的《三毛钱歌剧》、雷马克反战小说以及韦弗尔历史小说的出版为标志，持续到纳粹上台才告结束。

新实际主义思潮从文艺扩展到日常生活领域，与现代大众文化相

连,成为一种时尚和现代生活方式。魏玛共和国的相对稳定时期也被称为20年代德国的黄金岁月,这时,科学技术的进步展现在各个方面。随着无线电接收器和电影的兴起和普及,工业中流水线生产的出现,以及机械复制时代的到来,通过媒体拉近了文艺与大众的距离,开辟了人们休闲和娱乐的新途径,电报、电话的普及使人们的交流变得方便和快捷。而这一切与美国的影响密不可分,美国式的生活方式渗入到技术、建筑、电影和音乐等各个领域,德国人处处都在追随美国时尚,引进美国的爵士乐、夜总会、综艺节目、好莱坞的滑稽歌舞和时事讽刺剧、百老汇的音乐喜剧,形成了所谓的"美国风"(Amerikanismus)——美国式的生活方式。在大多数德国人眼里,"美国风"是摆脱他们单调、灰暗的日常生活的途径。新实际主义越出文艺范畴,成了这种生活方式的体现。它摒弃多愁善感,在生产、生活和人际关系等一切方面提倡求实和理性精神,坚持实用主义和功利主义;主张充分享受汽车、飞机、无线电、电影以及爵士乐、流行音乐等带来的快乐。电影、无线电、照相等新技术既是新实际主义的表现内容,也是它的表现形式。埃尔温·皮斯托卡导演的政治戏剧,在蒙太奇效果中运用了电影手段和照片。这里我们必须看到,大众媒体也是一把双刃剑,一方面它给人们的生活带来舒适和便捷,另一方面它又成为了纳粹的宣传工具。

许多不同流派、不同类型的作家,如阿尔弗雷德·德布林、约瑟夫·罗特 (Joseph Roth)、雷马克、雷恩、埃里希·凯斯特纳、赫尔曼·克斯滕 (Hermann Kesten)、库尔特·图霍尔斯基、厄登·冯·霍瓦特、汉斯·法拉达、楚克迈耶、利翁·福伊希特万格 (Lion Feuchtwanger)、莱昂哈德·弗兰克、布莱希特、罗伯特·诺伊曼 (Robert Neumann)、恩斯特·奥特瓦尔特 (Ernst Ottwald)、约阿希姆·林格尔纳茨 (Joachim Ringelnatz)、埃德勒夫·克彭 (Edlef Käppen) 等,或是加入了新实际主义的行列,或是在不同程度上受到它的影响。

第三节　诗歌创作

世纪之交一统诗坛的是各种现代主义流派,第一次世界大战前后基本上是表现主义,与此局面相比,魏玛共和国时期诗歌创作的总体格

局是多种风格和流派并存。共和国成立之后的头几年表现主义再度繁荣，随着新实际主义的兴起，“实用诗”又时兴了一阵子，随后无产阶级诗歌蓬勃兴起，除此之外，格奥尔格、霍夫曼斯塔尔和里尔克等老一代诗人还不断有新作问世，里尔克这一时期完成的《杜伊诺哀歌》和《致俄耳甫斯十四行》是世界诗歌史上的不朽之作。这里我们将对共和国时期有影响的诗人和诗歌类型加以介绍。

一　贝希尔和本恩——表现主义诗人分道扬镳

从表现主义“艺术浪子”到无产阶级革命家和坚定的社会主义者，德国诗人、小说家约翰内斯·罗伯特·贝希尔 (Johannes Robert Becher, 1891—1958)的发展道路，对表现主义诗人来说具有典型意义。贝希尔生于慕尼黑，父亲是巴伐利亚州高等法院院长。早年时期，贝希尔追随表现主义，是我行我素的“艺术浪子”。由于没有确立正确的人生观和世界观，他曾一度陷入精神危机，遭遇了一段灰色的青春：同父亲发生深刻的矛盾，染上吗啡瘾，1910 年还曾同女友一起自杀，结果女友身亡，他自己受了重伤，但活了下来。1911 年至 1918 年，他在慕尼黑、耶拿和柏林上大学，攻读语言学、哲学和医学。这期间他为表现主义刊物《行动》撰稿，并参与《新艺术》(Die neue Kunst) 和《革命》(Revolution)等刊物的编辑工作。第一次世界大战期间，他因自杀留下的枪伤，被认为不宜服兵役，但他却成了坚定的战争反对者。这期间他为戒吗啡瘾而多次住进精神病院。1917 年贝希尔参加独立社会民主党，第二年参加斯巴达克同盟，1919 年加入德国共产党，与家庭彻底决裂。德国革命的失败使他很感失望，遂于 1920 年退党。1923 年贝希尔重新加入德国共产党，从此坚定地执行党的路线，一心一意跟党走。

贝希尔早期是表现主义的代表诗人之一。他的文学创作始于大学时代，1911 年为纪念克莱斯特百年忌辰，他写了赞美诗《搏斗者》(Der Ringende)，并于当年自费出版。随后他又出版了小说《大地》(Erde, 1912)、诗集《春天的恩惠》(Die Gnade eines Frühlings, 1912)和《主啊，我从深处向你呼唤》(De Profundis Domine,1913)，后者的书名来自《圣经·诗篇》第 130 篇首句“主啊，我从深处向你呼唤”。贝希尔早期诗歌充满激情，表达的是反抗资本主义社会和反对市侩等典型的表现主义主题，

《主啊,我从深处向你呼唤》甚至用具有宗教色彩的语言渴望从时代的矛盾中得到解脱。1914年出版的诗集《崩溃和胜利》(Verfall und Triumph),正如书名所示,表达了资本主义社会必然崩溃和对未来胜利的信念。至于"崩溃"的原因诗人并不清楚,对"胜利"的目标也不明确,甚至还把人的解放寄希望于上帝的拯救。可贵的是诗人对资本主义制度进行了社会批判,并积极探索摆脱一代人精神危机的出路。

第一次世界大战爆发后,贝希尔立即起来反对社会上战争和沙文主义的狂热,在此后几年创作的《致欧洲》(An Europa,1916)、《人类是兄弟》(Verbrüderung,1916)、《新诗集》(Das neue Gedicht,1918)和《反时代的赞歌》(Päan gegen die Zeit,1918)等诗集中响彻着反战的呼声。这些诗歌仍是表现主义的反叛语言,不过加进了一些政治口号和术语,诗歌的思想基调还是和平主义和无政府主义,中心思想是人类的团结、友爱和对没有专制、没有战争的未来"新世界"的憧憬。这些反战诗在语言上也具有表现主义诗歌的一般特点:打破德语的语法规范和结构,不按规范使用标点符号,甚至把冒号、感叹号置于句首,用词生僻,甚至生造词汇,语言过于夸张和怪诞。

俄国十月社会主义革命的胜利使贝希尔受到极大的鼓舞,他对俄国社会的新篇章发出坚定而热情的欢呼,但是这时他对马克思主义还一无所知。此后他接触了工人运动,参加了德国共产党。他的诗集《致所有的人》(An Alle! ,1919)和《永远的反叛》(Ewig im Aufruhr,1920)反映战后革命年代的重大事件。但是,这时的贝希尔在世界观上依然是矛盾的,还没有完成从无政府主义和宗教浪漫主义的世界观到马克思主义世界观的转变。即使在赞美被反革命势力杀害的卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡的颂诗中,也还是流露出宗教观念的痕迹,例如在诗集《致所有的人》所收的那首《罗莎·卢森堡颂歌》(Hymne auf Rosa Luxemburg)中,贝希尔赞颂卢森堡是"独一无二的人",同时又称她为"圣者"。

这一阶段,对贝希尔来说,社会主义革命和超验论的解脱是一回事。他对德国革命遭受的挫折和失败感到极其失望,并将它视做自己崇高理想的破灭,1920年他退出了共产党,转向宗教,以寻求解脱。他从1918年开始的这一思想危机伴随他走过了好几年的生活道路,他不断同资产阶级"告别",而这也成了他这段时间创作上的主导主题,直至

1923 年他重新入党。《在上帝周围》(Um Gott,1921)、《容光焕发》(Verklärung,1922)和《颂歌集》(Hymnen,1924)等这几年的诗作反映出他思想上的矛盾和彷徨。这些作品在内容上已经离开了当前的现实题材，形式上则重新回到德语的语法规范和诗歌的节奏和韵律。诗人多以颂歌的形式向上帝呼吁，以抚慰心头的绝望。贝希尔诗歌风格上的这种转变同整个表现主义的衰落基本上是同步的。

1923 年，贝希尔重新加入了德国共产党。在经历了几年彷徨和寻觅之苦以后，他认真学习马列主义和科学社会主义理论，积极参加党的工作实践，从而成为无产阶级革命文学家和党在文化工作方面的组织者和领导者。1924 年，他接受党的委托创作了长诗《在列宁墓旁》(Am Grabe Lenins)，对这位苏维埃社会主义共和国联盟的缔造者的逝世表示哀悼，颂扬列宁为无产阶级解放事业所建立的不朽功勋。根据列宁的理论，贝希尔把作为"人类灵魂的工程师"视为自己的任务。诗集《皇位上的尸体》(Leichnam auf dem Thron,1925) 对贝希尔的诗歌创作具有重要意义。诗集重新以德国现实政治斗争为题材，矛头直指兴登堡(Hindenburg)总统以及以他为首的军国主义集团的战争威胁。在艺术上，这部诗集彻底抛弃了表现主义的诗歌形式，致力于无产阶级革命诗歌的尝试。但是，贝希尔当时对革命诗歌的理解具有片面和简单化的倾向。他主张表现无名英雄的群体，把个体以及与个体有关的生活、情感等都列入纯艺术的范畴，诗集中的诗，既没有韵律，也没有节奏，他认为艺术美是资产阶级才追求的东西。他的这些偏激和片面的观点，导致这部诗集在艺术上相当枯燥、平淡。诗集出版后被查禁，诗人被指控犯有叛国、辱骂共和国政权和亵渎上帝罪而遭逮捕。由于群众的抗议，当局在将诗人拘押五天后，把他释放了。接着贝希尔创作了长篇反战小说《莱维西特或惟一正义的战争》(Levisite oder Der einzig gerechte Krieg,1926)。这部小说描写人类面临一场毒气战争的威胁，它号召全世界人民用一切手段来反对帝国主义战争，而反对帝国主义战争的斗争必将导致德国社会主义革命——"惟一正义的战争"。诗集《皇位上的尸体》在创作思想上存在的缺陷，同样也表现在这部长篇小说中。小说出版后，1927 年作家因所谓的"文学叛国"罪再次被起诉。布莱希特、托马斯·曼、马克斯·布罗德、楚克迈耶、罗曼·罗兰、巴比塞(Henri Barbusse)、高尔基

(Maxim Gorki)等世界知名作家纷纷声援贝希尔，强烈要求解除对诗人的非法审讯。在国内外的抗议声浪中，对贝希尔的审讯最终于1928年8月底停止，诗人被宣布无罪。

1927年贝希尔随德国作家代表团访问苏联，参加十月革命胜利十周年庆典，并出席在莫斯科举行的第一届国际无产阶级革命作家代表大会，回国后创办《无产阶级文艺通讯》(Proletarische Feuilleton-Korrespondenz)。1928年，他积极参与创建德国无产阶级革命作家联盟，当选为主席，并参与主编联盟机关刊物《左翼》(Die Linkskurve)，1932年起主编《红旗》(Die Rote Fahne)文艺副刊。20年代末是贝希尔创作上的转型时期：从表现主义转向现实主义。1927年出版的诗集《饥饿的城市》(Die hungrige Stadt,1927)就是这一转变的标志。20年代末以来，贝希尔还创作了《在群山的阴影中》(Im Schatten der Berge,1928)、《我们时代的人》(Ein Mensch unserer Zeit,1929)、《走在队伍里的人》(Der Mann, der in der Reihe geht,1932)等诗集，诗人以前对无产阶级革命诗歌的片面和简单化的认识得到了纠正，他不但描写了工人阶级的群像，也刻画了个体形象，不但表现了激烈的阶级斗争，也描写了个人的内心世界，诗歌的表现手法也比以前丰富和多样了。

1932年德国国会大选，贝希尔作为德共的候选人当选为国会议员。他的名字上了纳粹的黑名单，在1933年2月27日纳粹制造的国会纵火案 (Reichstagsbrand) 以后，贝希尔逃脱了纳粹的大搜捕，流亡国外，积极参与国际反法西斯斗争。

从以上的叙述中我们可以看到贝希尔从表现主义走向革命的清晰的发展轨迹。表现主义营垒的分化在第一次世界大战之后就开始了：托勒、凯泽、贝希尔、布莱希特等成为左翼作家，走上革命的道路，积极投身于实际斗争之中。阿·茨威格、法拉达、弗兰克、埃·凯斯特纳 (Erich Kästner)、德布林、雷马克 (Erich Maria Remarque)、凯勒曼等多数作家程度不同地同情和倾向革命；少数作家则转向右翼，成为无政府主义者和纳粹的追随者，如汉斯·约斯特 (Hanns Johst)、本恩等。

表现主义诗人本恩(Gottfried Benn)走的是与贝希尔完全不同的发展道路。上一章里曾谈到，本恩思想上受虚无主义影响，对人生、社会和世界充满悲观情绪。但是青少年时期的困惑、彷徨，甚至迷失，并不就此

决定一个人的发展方向。贝希尔也曾有过一段灰色的青春，并试图在宗教中去寻求解脱。但是，他总在不断与资产阶级告别，转变自己的世界观，终于走上革命道路。而本恩在发展过程中，始终对进步思想持怀疑态度，标榜不问政治。

1917年，本恩返回柏林，重新开业行医和写作，但他在思想上始终以个人主义的"我"来拒绝革命。他在1920年发表的《现代的"我"》(Das moderne Ich) 这篇文章中说，每个人都是自私的，不负责任的，进步、善良、道德等价值体系已经崩溃，社会上人人都只为自己。此后他发表的诗集《瓦砾》(Schutt,1924)和《分裂》(Spaltung,1925)等作品中占主导地位的仍是虚无主义和极端个人主义，其中表现的美学观点是冷漠的。在《麻醉》(Betäubung,1925) 中把梦境和麻醉品作为逃避社会现实的途径。本恩所描写的东西往往令人感到反感和厌恶，他笔下的世界是静止的、僵死的。战后他出版的一部诗集书名就叫《静态诗》(Statische Gedichte, 1948)，所谓"静态"，按他的说法，"意味着对发展的某种怀疑，所以也可称为断念"。本恩思想上的极端虚无主义和个人主义并没有随着时代的发展和社会的进步而克服和改变，在形势发生急剧转折的关键时刻，必然会迷失方向。纳粹统治德国时期，本恩这位对群众十分冷漠的诗人，竟然没有了虚无主义和倨傲的个人主义，忙不迭地投向了纳粹的怀抱，这在下一章里还要谈到。

贝希尔和本恩的不同发展道路，反映了随着时代的变化，表现主义诗人分道扬镳了。

二　奥斯卡·勒尔克和自然诗

德国自然诗的传统发端于浪漫主义和"诗意现实主义"，后来由于自然主义环境描写和表现主义大都会诗歌的影响而在很大程度上受到忽视。与本恩的大都会诗歌相对，一种新的自然诗在魏玛共和国后期兴起。自然诗在这个时候兴起，有两个原因。一是新实际主义赋予诗歌一种新的实用价值，在新实际主义的影响下，自然诗不再热衷于将内心情绪投射在自然景象之上，不再是对大自然一味的狂热赞美和对田园风光的向往，现在，在诗人笔下，大自然富有情感而且奥秘，人与自然的关系并不总是和谐的，有时大自然是对人类生存的威胁。人类由于建立了

自己的技术和工业世界而同大自然疏远了,而且大自然也疏远了人,它始终置于城市之外。二是自然诗在这时兴起,在某种程度上是对革命诗歌表现形式的回答和批评。自然诗的兴起使得德国自然诗的传统得到传承,这时的自然诗多采用十四行诗、颂歌和谣曲等传统诗歌形式,这也表明它与传统相衔接的意向。

在两次世界大战之间,自然诗的代表诗人是勒尔克和莱曼。

在魏玛共和国时代,奥斯卡·勒尔克(Oskar Loerke,1884—1941)是公认的自然诗诗人和著名的文学活动家。他出身于容根(Jungen)农民家庭,在乡村度过了他的童年时代。中学毕业后曾当过农业和林业工人,但时间不长。1903年进入柏林大学攻读哲学、日耳曼语言文学、音乐和历史。1906年他偶然遇见克拉拉·韦斯特法尔(Clara Westphal),后来她成为他的妻子。1907年辍学,专事文学创作。1913年获克莱斯特奖。他用此奖项所提供的旅游资助,于1914年去北非和意大利南部旅游,回国后在柏林一家戏剧出版社任戏剧顾问。从1917年起直至他去世,勒尔克一直是菲舍尔出版社的审读,经常与在出版社出书的作家交往,其中包括托马斯·曼等当时享有盛誉的作家。他每天看稿、编辑,自己的创作退居到次要地位。

1926年勒尔克当选为柏林市政委员,并成为普鲁士艺术科学院院士,两年后,1928年,出任普鲁士艺术科学院文学院常务秘书。这一职务大大提高了他的声望,使他能够同柏林知识界广泛接触和交流。在艺术科学院文学院,他与其他民主和进步作家一起捍卫文艺创作自由,反对当局压制进步作家,1929年起主编文学院的年鉴。

勒尔克在1903年高中毕业前就开始写诗了,然而他的文学生涯却是以写小说开始的。1907年他发表了第一部以传说中被大海吞噬的城市维奈塔为题材的小说《维奈塔》(Vineta)后,便中断学业,以文学创作谋生。随后发表了《弗朗茨·普芬茨》(Franz Pfinz,1909)和《塔楼的建造》(Der Turmbau,1910),他自己将这三篇小说称为“三个死在胎里的孩子”,显然他认为这些小说并不成功。此后他又发表了中篇小说集《骑喷火怪兽喀迈拉的人》(Die Chimärenreiter,1919)、《金矿》(Das Goldbergwerk,1919)和《王子和老虎》(Der Prinz und der Tiger,1920),以及自传性长篇小说《食人怪》(Der Oger,1921)。

但是勒尔克对诗歌，尤其是对自然诗的兴趣逐渐取代了小说创作。他出版了诗集《漫游》(Wanderschaft,1911)、《诗选》(Gedichte,1915)和《诗集》(Gedichte,1916),1929年将它扩充为《潘神音乐》(Panmusik)。20年代，勒尔克又出版了《庞贝》(Pompeji,1921)、《秘密城市》(Die heimliche Stadt,1921)、《长长的白昼》(Der längere Tag,1926)和《大地的呼吸》(Atem der Erde,1930)等诗集。在这些诗集开始陆续出版之前，他基本上已经结束了小说创作。20年代他还写了不少论文和书评，出版了评论集《历史上的同代人》(Zeitgenossen aus vielen Zeiten,1925)。

勒尔克的诗形式严谨，富于形象性、音乐性和奥秘性，但晦涩难懂。在诗歌创作上，他不像宇宙派诗人和表现主义诗人那样打破韵律和诗节的规范，他在同时代诗人中，几乎可以说是保守的。他和莱曼(Wilhelm Lehmann)是现代自然诗中自然奥秘派(naturmagische Schule)的主要创始人。在他们的诗中自然是同历史和社会分离的。在他们笔下，人和自然不是和谐相处，谜一样的大自然既威胁又充实着人的生活，人身上则隐藏着一种神秘的力量，而这种力量是造物者上帝所赋予的。大自然这个“绿色的上帝”(Der grüne Gott)具有奥秘的力量，在《上帝》(Gott)这首诗中，他写道：

你不能倾谈，
可是你却表示
要给予我们力量。

这样，诗人似乎成了宇宙力的中介。

对于“居住在这个世界上”，勒尔克曾表示过“感激之情”。然而，这感激并不排除他在诗里以沉重的音调表达难以言说的悲伤和沉痛，这在他于第三帝国时期写的诗中尤为明显。

勒尔克的创作对第二次世界大战以后联邦德国的自然诗有着相当大的影响。

三　实用诗：瓦尔特·梅林、埃里希·凯斯特纳和库尔特·图霍尔斯基

20年代中期以后德国诗坛上出现了一些变化。原先的表现主义诗

人只有少数几位仍然沿用原来的风格进行创作,而其余大部分,有的走上了现实主义诗歌创作道路,加入到无产阶级革命文学的阵营之中,有的则转向叙事文学或戏剧创作。这时,刚兴起的新实际主义在诗坛上处于主导地位,并提出了实用诗(Gebrauchslyrik)的创作,其代表诗人是瓦尔特·梅林、埃里希·凯斯特纳和库尔特·图霍尔斯基等。所谓实用诗就是为某种特定的用途和目的所创作的诗。这些诗人在创作风格上都有一些共同特点,他们的诗理智而清醒,没有表现主义的狂热,而且还超越了新实际主义的客观主义倾向,贴近人们的真实生活,表现的是日常生活中的喜怒哀乐。在诗歌形式上多采用叙事歌谣、戏仿或讽刺性诗歌小品,以及流行歌曲等,他们的作品常在卡巴莱中或群众集会上吟唱,布莱希特的《治家格言》(Hauspostille) 也属于实用诗。贝恩德·巴尔策(Bernd Balzer) 和福尔克尔· 默滕斯(Volker Mertens)主编的《德国文学纲要》(Deutsche Literatur in Schlaglichtern) 认为,实用诗介于新古典主义作家的传统主义(Traditionalismus)和晚期表现主义的表现诗 (Ausdruckslyrik)之间。瓦尔特·本亚明在评论凯斯特纳的一部诗集时,曾批评图霍尔斯基、凯斯特纳以及梅林的实用诗把政治变成了娱乐对象和消费品,并将他们的这种态度称做"左派的忧伤"(linke Melancholie)。本亚明的批评虽说不完全对——特别是对于凯斯特纳来说,但却指出了实用诗应该警惕的一些苗头。他们的实用诗确实具有一定的局限,他们对市民生活习惯和趣味爱好的讽刺和嘲笑,对生活中丑恶现象的批评,对军国主义的抨击虽然也很犀利,但并没有触及这些现象的社会根源,而且只有"破"没有"立"。凯斯特纳在描写人的问题时,常常流露出忧伤和失望的情绪,图霍尔斯基的有些诗作也没有摆脱庸俗的多愁善感。

瓦尔特·梅林 (Walter Mehring,1896—1981) 生于柏林,中学毕业后,先后在柏林和慕尼黑上大学,攻读艺术史。1916 年,他在表现主义刊物《风暴》上发表了最初的诗歌和政论。同年被征入伍,参加第一次世界大战。1918 年参与创办柏林达达主义小组,1921 年,作为几家德国报纸的通讯员常驻巴黎,同时也为《未来》和《世界舞台》等杂志撰稿,1928 年返回柏林。1933 年希特勒攫取政权后,梅林流亡巴黎和维也纳。他的大部分作品都被纳粹禁止。1938 年,德国吞并奥地利,梅林在奥瑞边境被盖世太保逮捕,后逃脱,最后于 1940 年逃到美国,1946 年加入美国国籍。

50 年代末，他重新回到欧洲，大部分时间生活在瑞士。

梅林是在表现主义的影响下开始文学创作的，后来又参与达达主义运动。20 年代中期以后又成为实用诗的代表诗人。他的诗作尖锐地讽刺和批判魏玛共和国的社会现状以及资产阶级的道德。他的诗节奏鲜明，抑扬顿挫，谱上曲子在各种场合演唱，极受欢迎。他的叙事歌谣善于对宗教歌曲进行戏仿和恶搞，有时还使用方言或酒吧行话。诗中的主人公往往是下三烂式的人物，用他们的庸俗方式叙说世界。当时他出版的诗集有《政治卡巴莱》(Das politische Cabarett, 1920)、《异教徒每日祷告书》(Das Ketzerbrevier, 1921)、《诗、歌和诙谐曲》(Die Gedichte, Lieder und Chansons, 1929)、《诺亚方舟在呼救》(Arche Noah SOS, 1931) 等。梅林还是剧作家和小说家，写有《柏林商人》(Der Kaufmann von Berlin, 1929) 和《地狱的喜剧》(Die Höllische Komödie, 1932) 等剧本，前者演出以后曾引起很大的轰动。在流亡期间梅林还创作了两部反法西斯的小说《米勒：一个德意志氏族从塔西佗到希特勒的编年史》(Müller, die Chronik einer deutschen Sippe von Tacitus bis Hitler, 1935) 和《专制暴君之夜》(Die Nacht des Tyrannen, 1937)。

埃里希·凯斯特纳(Erich Kästner,1899—1974)是最受欢迎的新实际主义的代表作家，生于德累斯顿，早年就读于师范学校，1917 年被征入伍参加第一次世界大战，后因患心脏病而复员。战后开始大学学业，攻读德国文学、历史和哲学，1925 年获博士学位。从 1927 年起专事文学创作，并定居柏林。1933 年纳粹掌权后，纳粹将他定为“不受欢迎”的作家，他的作品被焚毁，并被禁止出版，这时期他的新作都是在国外出版的。1934 年和 1937 年，他曾两次被捕，但他还是留在了德国，转而遁入电影工作，以躲避法西斯专政的现实。1940 年得到宣传部的特批后，用笔名为电影《闵希豪森》(Münchhausen)写了脚本。1945 年至 1948 年担任《新报》(Neue Zeitung) 文艺副刊编辑，1946 年创办并主编青年杂志《企鹅》(Der Pinguin)。1952 年至 1962 年任国际笔会联邦德国中心主席，后任名誉主席。1957 年获毕希纳奖。

凯斯特纳最早是以独具特色的讽刺诗而出名的。20 年代后期至 30 年代初他出了《心在腰间》(Herz auf Taille,1928)、《镜中的喧闹》(Lärm im Spiegel,1928)、《男人的回答》(Ein Mann gibt Auskunft,1930) 和《椅子间的

歌声》(Gesang zwischen den Stühlen,1932) 等诗集，显示了自己独特的新实际主义风格。凯斯特纳将自己的诗称做"实用诗"。道德教化是贯穿在凯斯特纳作品中的一条主线。凯斯特纳参加过第一次世界大战，战争在他心灵上留下了难忘的创伤，所以反对军国主义、憎恨战争是他诗歌的中心主题。诗人以犀利的讽刺和别出心裁的幽默抨击军国主义，嘲弄附庸风雅的时髦做派，揭露社会上的道貌岸然之徒的伪善面貌，批判弥散着的没落情调，愤怒谴责国家和教会。他的诗里虽然不时有一些亵渎和猥亵的言词出现，但是读者仍然可以感到凯斯特纳这位道德家和警告者的严肃态度，比如他把歌德《你可知道那柠檬花儿盛开的国度》(Kennst du das Land,wo die Zitronen blühen)这首家喻户晓的诗，戏仿成为一首反战诗《你可知道那大炮花儿盛开的国度》(Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen)，使它非常利于传播，起到了很好的宣传效果。在诗歌形式上，凯斯特纳的诗很讲究押韵，并坚守传统的诗节结构；讽刺和戏仿是他诗歌的特色。他的许多诗，尤其是那些朗诵诗，都被谱上了曲子，非常受欢迎，是卡巴莱和夜总会的保留节目。第二次世界大战结束后，凯斯特纳创作的反法西斯诗歌和杂文很受欢迎，后来他把这些诗结集为《审阅我的书》(Bei Durchsicht meiner Bücher,1946)、《日常琐事》(Der tägliche Kram,1948)和《小自由》(Die kleine Freiheit,1952)等。

库尔特·图霍尔斯基(Kurt Tucholsky,1890—1935)出身于柏林商人家庭，在柏林、日内瓦和耶拿上大学，攻读法律，1914 年在耶拿大学获博士学位。1913 年他担任左翼知识分子刊物《戏剧舞台》(1918 年以后改名《世界舞台》)的编辑，后曾一度担任该刊主编。1915 年被征入伍，参加第一次世界大战。早在 1911 年，他就开始发表批判军国主义、沙文主义和反动市侩的文章，显示了杰出的论辩才能。1918 年回到柏林，正值德国革命风起云涌、反革命势力疯狂反扑之时，图霍尔斯基重新拿起文化批判的武器，投入为在德国建立民主制度而进行的斗争。他在《世界舞台》上发表大量文章，有时同一期刊物上就有好几篇他的作品，如政论、杂文、文艺戏剧评论、诗歌、哲理小品等，文章的类型不同，他就分别署以不同的笔名。他的诗歌、杂文、文艺短评和政论像犀利的匕首，刺向军国主义、沙文主义、法西斯主义，以及官僚政治和反动的市侩习气。他是魏玛共和国时期著名的讽刺作家和政论家之一，从 1924 年起，作为记

者长驻巴黎,1929 年移居瑞典。图霍尔斯基很早就看出了纳粹的危险,写了一系列文章对它进行揭露、批判和斗争。1932 年,普鲁士法庭以叛国罪取缔《世界舞台》,图霍尔斯基也就不能再回德国了。1933 年法西斯上台后,身在瑞典的图霍尔斯基又被纳粹褫夺了德国国籍,他的作品被查禁和焚毁。作为流亡者,他的护照只有六个月的签证,从 1934 年起他就几乎不能离开住所了。出于对政治形势的绝望,1932 年以后他就没有发表过任何作品。纳粹的暂时得势使他感到失望,加上经济拮据的烦恼和筛骨化脓的折磨使他的情绪日益压抑和低落,终于在 1935 年 12 月自杀身亡,他的墓碑上镌刻着两行歌德《浮士德》中的诗句:Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis.(一切暂时的东西 / 只是个比喻而已。)

图霍尔斯基的创作受到新实际主义的影响。1907 年,他在《柏林日报》(Berliner Tageblatt) 副刊上发表影射威廉二世的讽喻小品《童话》(Märchen) ,这篇小品显露了他讽刺、戏仿和诙谐的才能。他的爱情小说《莱茵斯贝格——恋人画廊》(Rheinsberg, ein Bilderbuchfür Verliebte, 1912)通过主人公优雅风趣的语言、明朗秀美的景色同小市民狭隘、浅薄、庸俗的生活相对照,受到文坛瞩目;他的另一部爱情小说《格里斯霍尔姆城堡》(Schloβ Gripsholm,1931)也受到好评。他在报刊上发表的各类诗文大多收集在《节省时间的人》(Der Zeitsparer,1914)、《五马力》(Mit 5 PS,1928)、《蒙娜·丽莎的微笑》(Das Lächeln der Mona Lisa,1929)、《学会笑,不要哭》(Lerne lachen ohne zu weinen,1931)等作品集里。他的作品幽默机智,犀利泼辣,立场鲜明,具有强烈的现实性、针对性和坚韧的战斗性。他讽刺和批判的矛头一方面指向军国主义、复仇主义、沙文主义和国家社会主义,即纳粹主义,另一方面则指向德国小市民因循守旧、利己主义和伪善贪婪的习性。他的作品多采用方言俚语,极富柏林地方色彩,客观性、真实性和文献记录性是他的追求,这与新实际主义的主要倾向是一致的。他的诗和谱上曲子的歌曲在卡巴莱和公众集会上被广为吟唱。图霍尔斯基是 20 年代卡巴莱最重要的批判诗歌作者之一。然而,在诗人锋利的讽刺语言和轻蔑的言词后面往往隐藏着诗人的忧伤和善心。诗人具有敏锐的政治嗅觉和深邃的洞察力,早在纳粹上台前很久,他就怀着悲观情绪预言将会出现法西斯掌权的危险。他和著名

版画家、照片蒙太奇专家约翰·哈特菲尔德 (John Heartfield,1891—1968) 合作的图文集《德国，德国高于一切》(Deutschland,Deutschland über alles, 1929)，书名就极具讽刺性，书里引用了魏玛共和国新闻报道的具体人和事以及数字，以夸张的手法剪接照片，配以诗文，揭露魏玛共和国国家制度的反民主性质和推行军国主义的险恶用心。图霍尔斯基作为魏玛共和国时期杰出的讽刺文学家、敏感的语言艺术家、高超的政论家和出色的文体学家，在德语区域内当时无人能与之匹敌。他称自己是“铁嘴金心”，确实是十分贴切的。

四 贝托尔特·布莱希特的诗

贝托尔特·布莱希特是20世纪德国最卓越和最富独创性的戏剧家和文论家，也是诗人和小说家。1898年，他生于巴伐利亚州的奥格斯堡，父亲是造纸厂厂长。布莱希特于1917年在奥格斯堡高中毕业后，进慕尼黑大学学习哲学和自然科学，1918年改学医学，同年应征入伍，在奥格斯堡野战医院当卫生兵，照看重伤员，战争的残酷和罪恶使他成为坚定的战争反对者。1919年至1923年,他重新人慕尼黑大学继续他的学业，但是他的兴趣和精力转向了戏剧。1924年他从慕尼黑迁居柏林，和卡尔·楚克迈耶一起在马克斯·赖因哈特领导的德国剧院任艺术顾问。20年代前期，布莱希特虽然尚未形成明确的政治观点，但是他和他这一代青年人一样，对战后人类面临的严重的危机和德国社会的现状感到失望，因而激烈反对资产阶级及其艺术的虚伪性，反对不公正的剥削制度。从20年代中期起，布莱希特开始学习马克思主义：1926年研读了《资本论》，随后又开始学习辩证唯物主义，在马克思主义工人学校积极钻研科学社会主义 (1928—1929)，还听了政治理论家卡尔·克尔施 (Karl Korsch) 关于马克思主义的系列讲座 (1932—1933)。1929年，布莱希特同演员海伦娜·韦格尔 (Helene Weigel) 结婚。早在20年代初，布莱希特就与韦格尔相识，随后同居，1924年他们的儿子降生。1933年2月27日国会纵火案的第二天,他就同夫人以及几个朋友一起离开德国，流亡国外。

布莱希特是以诗歌创作开始他的文学生涯的。早在十五六岁 (1913年前后) 还在读中学的时候，布莱希特就开始创作了，当地的报刊经常

发表他的作品。在他青年时代的创作中，诗歌占有相当大的比重。创作初期，当时盛行的表现主义对他有一定的影响，如对于资产阶级社会的反叛和批判，对弑父者的描写等都与表现主义有相似之处，但他又不像表现主义作家那样有那么多幻想，也不对“新人”抱什么希望，他的诗不像表现主义那样宣泄狂热激情，而是诉诸理性；在诗歌形式上他也有别于表现主义，他特别偏爱歌谣这种德国传统诗歌体裁，并加以发展和创新，使之成为反对资产阶级和军国主义的锐利武器。1927年，布莱希特出版了他1916年至1925年这十年的诗和歌的合集——《治家格言》(Hauspostille,1927)，这是他青年时代最重要的诗集，其中也收有早期剧作《巴尔》(Baal,1918) 和《黑夜鼓声》(Trommel in der Nacht,1919)中的歌曲。诗集中的作品具有民歌特色，朴素、单纯、凝练、锐利，有很强的音乐性和歌唱性，一大部分诗作就是以歌词和谣曲的形式出现的。他的诗歌强烈反对资产阶级和军国主义，深切同情社会下层人民，有的诗歌以怪诞、搞笑或戏仿的形式对资产阶级和腐朽事物进行犀利的讽刺和批判，显示了诗人非凡的才能。诗集中著名的《死兵的传说》(Legende vom toten Soldaten) 这首歌谣就典型地体现了这种风格。这首诗描写德国军国主义为了补充兵源，从坟墓里挖出一个士兵的尸体，把他重新送到战场，去充当炮灰。这个故事虽然荒诞不经，但诗是以老百姓喜闻乐见的谣曲形式写的，笔调冷静而客观，具有强烈的讽刺意义。这首诗写于1918年，它对正在作垂死挣扎的德国军国主义的揭露非常真实、深刻。这首诗共有19节，我们以前两节为例，以窥布莱希特诗歌风格之一斑。这两节写一个士兵战死沙场，国王感到很恼火：

一

战争打到第五个年头[①]
还看不到一线和平之光
可这个士兵倒有了结局
他在沙场英勇阵亡。

① 1933年，布莱希特将《死兵的传说》作为卷首诗收进《歌曲、诗歌、合唱》时，将这句改为“战争打到第四个年头”。

二

战争还没有打完
国王心里很是恼火:
他的士兵这就死了
他觉得实在死得太早。

这里,谣曲特有的不露声色的讽刺被诗人发挥得淋漓尽致,有深刻的批判性和很强的战斗性,这不由得使人想起中国的相声艺术。1921年12月,布莱希特在柏林"狂野舞台"(Wilde Bühne)卡巴莱弹着吉他朗诵这首《死兵的传说》,引起轩然大波,导致被禁止继续登台演出。

在《治家格言》中,诗人对资产阶级虚伪的人性和伪善的道德作了深刻揭露和批判。布莱希特的诗有着强烈的政治倾向,他从不空谈抽象的人性,总是把人性的善恶同阶级性联系在一起,深刻揭示丑恶的人性是资产阶级社会造成的,罪恶的现实不可能培育出完善的道德和人性。布莱希特一生都坚持并发展了这一马克思主义阶级分析的观点,致力于改变社会现状。随着他对社会观察的加深,这一观点在他后来的作品中表现得更为明确和全面,在诗集《城市居民读本》(Aus dem Lesebuch für Städtebewohner,1930)中他确信,社会环境决定人的行为,在剧作《四川好人》(Der gute Mensch von Sezuan,1942)中他明确指出,只有改变罪恶的资本主义制度,推翻人剥削人的社会,善良的人性才能得到充分展示和发挥。《治家格言》属于当时流行的"实用诗",它受到读者的热烈欢迎,得到各方面的好评,布莱希特也因此跻身于著名诗人的行列。

20年代中期以后,布莱希特成为马克思主义者,他的创作,包括诗歌创作也起了很大变化。20年代中期又是新实际主义盛行的时候。布莱希特这一时期创作的诗歌也受到新实际主义的某些影响,如主张实际和具体,理智和客观,反对多愁善感、滥用感情和心理描写等。但是主导他作品的马克思主义世界观,反对技术至上和批判美国生活方式等方面又使他有别于新实际主义。他的诗歌一方面保持了前期诗歌的基本特色和风格,同时更加明确和自觉地用马克思主义的观点来揭露资产阶级的各种社会欺骗和阶级斗争的实质。诗人这一时期的重要诗集还有《〈三毛钱歌剧〉中的歌》(Die Songs der Dreigroschenoper, 1928)、《〈城

市居民读本〉中的诗》(Aus dem Lesebuch für Städtebewohner,1930) 和《歌曲、诗歌、合唱》(Lieder Gedichte Chöre,1934) 等。《三毛钱歌剧》中有的歌,如《大炮之歌》(Der Kanonen-Song) 等很快就从歌剧中独立出来,成为当时国际上风靡的流行歌曲,并进入娱乐业的舞蹈和消遣节目,但这反而在很大程度上削弱了它的社会批判和讽刺功能。《歌曲、诗歌、合唱》是布莱希特 1918 年至 1933 年的反法西斯诗选,其中也收有《措施》(Die Maßnahme,1930)和《母亲》(Die Mutter,1932) 等剧本中的诗歌。《歌曲、诗歌、合唱》中的诗歌,除《向在莱比锡法西斯法庭上进行斗争的季米特洛夫同志致贺》(Adresse an den Genossen Dimitroff,als er in Leipzig vor dem faschistischen Gerichtshof kämpfte,1933) 等少数几首没有谱曲以及《死兵的传说》由布莱希特自己谱曲外,其余都由汉斯·艾斯勒(Hanns Eisler) 谱曲。这部反法西斯诗选记录了魏玛共和国时期的工人运动和无产阶级的革命斗争,抨击反革命势力对革命群众的血腥镇压,它还对希特勒进行了辛辣的讽刺和深刻的批判,对法西斯进行了有力的反击。《1919 年墓志铭》(Grabschrift 1919) 表达了诗人对反革命势力杀害罗莎·卢森堡的罪行所感到的愤怒和对这位革命家的深切怀念:

红色的罗莎现在也不见了。
她长卧何处,无人知晓。
因为她向穷人说出了真理,
富人就将她从这个世界赶跑。

《歌曲、诗歌、合唱》所收剧本《母亲》和《措施》中的一些歌曲,如《学习颂》(Lob des Lernens)、《共产主义颂》(Lob des Kommunismus)、《党颂》(Lob der Partei)、《革命者颂》(Lob des Revolutionärs)、《辩证法颂》(Lob der Dialektik) 等系列"颂诗"流传极广,是脍炙人口的著名诗篇。这些"颂诗"产生于布莱希特致力于创作"教育剧"的年代,《母亲》和《措施》都是教育剧。这两个剧本中的诗歌集在一起构成一个完整的整体,用马克思主义对群众进行革命启蒙教育,坚定他们必胜的信念。它首先描写了无产阶级的苦难和斗争,接着为他们指出了出路:所有被剥削者在共产主义革命的基础上团结一致,宣传革命,最后以《辩证法颂》结束,仿佛是个

总结,指出了即将到来的乐观主义前景:“今日的战败者”必将成为“明日的胜利者”。《辩证法颂》讲述矛盾的对立和转化,全篇贯穿着一个“变”字:不变的要变,压迫者的万年统治要变,而“推翻压迫”则取决于我们自己,最后号召:

被击倒的人们,站起来!
失去希望的人们,斗争!
认识到自己处境的人们,怎能被阻挡?
因为今日的战败者就是明日的胜利者,
永远也不会是:还是今天!

除此之外,布莱希特在这一时期还写了不少十四行诗,其中《奥格斯堡十四行诗》(Die Augsburger Sonette) 大都写于 1925 年至 1927 年,因为这几年的 6 月、7 月和 9 月他通常都在奥格斯堡,他自己说,空闲时就写些“情色十四行诗”。

库尔特·图霍尔斯基 1928 年以彼得·潘特 (Peter Panter) 的笔名在柏林《世界舞台》上发表的一篇评论布莱希特诗歌的文章中,称布莱希特是一位“很重要的天才”,“他和戈特弗里德·本恩是今天德国最具诗歌才华的人”。

第四节 戏剧创作

一 魏玛共和国时期的戏剧生活

随着第一次世界大战的结束和戏剧审查制度的取消 (1925 年又重新建立了审查制度),所有宫廷剧院都国有化了,这是革命的一个成果,一批表现主义剧作首次得以上演。俄国十月社会主义革命的成功,德国在第一次世界大战中的失败和十一月革命的被镇压,使德国成了战争与和平、社会主义与资本主义全面角逐的场所。戏剧是直接面对观众反映这些问题,并对这些问题进行讨论和反思的一个重要平台。柏林是魏玛共和国时期的文化中心,也是戏剧中心,集中了一批德国和奥地利著名的戏剧家和导演。人民群众对现实政治、社会、经济、道德问题的高度

关注，使戏剧的发展有了深厚而结实的基础。这一时期，德国戏剧经历了它的辉煌，达到了它的黄金时期，这表现在五个方面：首先，这一时期汇聚了老、中、青三代剧作家。德高望重的格·豪普特曼时有新作问世，1932 年还发表了《日落之前》；一些轻歌剧和时事讽刺剧的作者以及格·凯泽等从原先的表现主义营垒出来的剧作家，大多已经人到中年，他们仍然活跃在戏剧领域，而大批年轻的戏剧家则挑起了这一时期戏剧生活的大梁，起到了中坚作用。布莱希特、楚克迈耶、霍瓦特、沃尔夫等剧作家进入了世界文学之林，他们的代表作已经进入世界文学宝库。其次，导演也是人才济济，像埃尔温·皮斯卡托、马克斯·赖因哈特、利奥波德·耶斯纳(Leopold Jessner)、埃里希·恩格尔 (Erich Engel)、贝特霍尔德·菲特尔(Berthold Viertel)、于尔根·费林 (Jürgen Fehling)、伯恩哈德·赖希(Bernhard Reich)、费利克斯·霍伦德 (Felix Hollaender) 和卡尔海因茨·马丁 (Karlheinz Martin) 等不同风格的导演，活跃在柏林等大城市的舞台上，而且排演了许多年轻作家的新作品；他们中有的自己就是剧作家或诗人。第三，这一时期德国戏剧的革新，如皮斯卡托的政治剧，布莱希特的叙事剧，在戏剧史上具有突破性的革命意义，对世界戏剧的发展产生了积极影响。他们的戏剧主导着魏玛共和国时期的戏剧舞台。第四，戏剧类型和形式丰富多彩，不仅有传统戏剧和表现主义戏剧，还有政治剧、时代剧、叙事剧、大众剧、时事讽刺剧等。第五，观众踊跃走进剧场，积极参与，热情评说，把舞台变成强大的舆论阵地，使戏剧成为打击军国主义和纳粹势力的锐利武器。

20 年代中期，随着魏玛共和国的巩固和表现主义戏剧的退潮，新实际主义成为了一种现代生活方式，科学技术的进步使得电灯、无线电、电影、汽车、飞机进入人们的日常生活，人们为了摆脱单调、灰暗的日常生活，普遍热衷于休闲和娱乐。人们生活方式的改变必然会对文艺发生影响。表现在戏剧艺术方面，最明显的就是大众剧的兴起，卡巴莱说唱艺术、轻歌剧和时事讽刺剧的盛行，戏剧形式也从悲剧向喜剧转化。

大众剧 (Volksstück) 是群众喜闻乐见的一种戏剧形式，在德国和奥地利有着漫长的传统。所谓大众戏剧就是以人民大众，尤其是广大劳动人民为对象、符合他们的传统和生活习惯、服务于他们的利益、满足他们娱乐需要的戏剧。它往往以民间传说和童话为基础进行再创作，多采

用诙谐风趣的形式，描写典型的地方环境，并用方言俚语来刻画和塑造人物，具有浓郁的地方色彩。表现主义戏剧人物形象苍白无力，没有血肉，人物的语言热情奔放，慷慨激昂，而大众戏剧的人物都来自现实生活，性格栩栩如生，有血有肉，语言幽默风趣。从这个意义上来说，大众戏剧是与表现主义戏剧相对立的。大众戏剧在 20 世纪二三十年代再次在德国和奥地利获得了新的繁荣。厄登·冯·霍瓦特和楚克迈耶等是著名的大众剧作家。正因为大众剧符合人民大众的欣赏习惯，能反映他们的意志和愿望，表达他们的喜怒哀乐，所以颇受人们喜爱。

共和国时期，诗歌朗诵和卡巴莱说唱艺术在群众文化生活和政治生活中发挥了很重要的作用。卡巴莱这个词既是一种非常流行的说唱艺术形式，又可指表演这种艺术的场所，一般是啤酒馆或综艺小剧场。魏玛共和国成立之前，柏林"新俱乐部"派的"新激情卡巴莱"是德国表现主义作家的第一个聚合点，苏黎世的"伏尔泰卡巴莱"是达达主义的大本营。共和国时期，柏林、慕尼黑等大城市都有很多卡巴莱酒馆，图霍尔斯基、凯斯特纳、贝希尔、布莱希特、埃里希·魏纳特 (Erich Weinert) 等诗人经常在卡巴莱吟唱自己的作品。朗诵和说唱这种形式对于宣传群众、鼓动群众，以及揭露敌人、反对战争能够起到很好的作用。最具代表性的卡巴莱诗人约阿希姆·林格尔纳茨 (Joachim Ringelnatz,1883—1934) 是著名的新实际主义作家，也是"实用诗"的代表作家之一。早在第一次世界大战前，他就在慕尼黑的卡巴莱里朗诵自己的诗歌了。《体操诗》(Turngedichte, 1920)、《库德尔·达德尔杜》(Kuttel Daddeldu,1923)、《当然》(Allerdings, 1928)、《三年诗抄》(Gedichte dreier Jahre,1932) 等是他最重要的诗集。林格尔纳茨的诗继承了莫根施特恩讽刺诗(参见第二章) 的传统，擅长把反讽与忧伤、荒诞与黑色幽默结合在一起，用插科打诨、滑稽怪诞等"戏仿"形式，对传统习俗、生活方式、时代现象和所谓的"神圣"事物或思想观念进行讽刺揭露。他总是身穿水手服，在卡巴莱或夜总会的舞台上朗诵自己的诗歌，并辅以有力的手势，以增强朗诵的效果。

这时轻歌剧 (Operette) 也很盛行。这种类似歌剧结构的戏剧音乐作品，常以浪漫和多愁善感的情节为特征，并伴有歌曲、管弦乐和舞蹈。19 世纪末 20 世纪初，奥地利作曲家约翰·施特劳斯 (Johann Strauβ,1825—1899) 的《蝙蝠》 (Fledermaus,1874) 和《吉卜赛男爵》(Zigeunerbaron,

1885)，以及奥匈帝国匈牙利作曲家弗朗茨·莱哈尔 (Franz Lehár,1870—1948) 的《快乐寡妇》(Die lustige Witwe, 1905，又译《风流寡妇》) 曾在维也纳和德国风靡一时，20 年代莱哈尔的《帕格尼尼》(Paganini,1925)、《芙丽德莉珂》 (Friederike, 1928) 和《微笑之乡》(Das Land des Lächelns, 1929)，奥地利作曲家拉尔夫·贝纳茨基 (Ralph Benatzky,1884—1957) 的《白马客栈》(Im weißen Rößl, 1930) 和奥匈帝国匈牙利作曲家保尔·亚伯拉罕 (Paul Abraham, 1892—1960)的《维多利亚和她的轻骑兵》(Viktoria und ihr Husar,1930) 等作品又唤起了人们对轻歌剧的倾心。

时事讽刺剧 (Revue) 是以时代问题为题材的一种轻松的戏剧娱乐形式，它将歌唱、舞蹈、音乐、滑稽短剧和独角戏等非叙事性表演融为一体，用这种手法把戏剧或歌剧滑稽化，借以向上流社会开玩笑，讽刺当时的人和事，模拟流行的东西，或揭露流行的丑闻，它也可以通过历史题材来讨论现实问题。时事讽刺剧通常没有连贯的情节，除了表演之外，舞台布景、面具、服装、道具等包装手段，对时事讽刺剧来说也非常重要。德国著名大导演马克斯·赖因哈特、利奥波德·耶斯纳和皮斯卡托都导演过时事讽刺剧，此外德国的埃里希·恩格尔、于尔根·费林、奥地利的贝特霍尔德·菲特尔也都是当时著名的时事讽刺剧导演。恩格尔还曾导演了一系列布莱希特的剧作，是德国舞台上布莱希特戏剧的一位著名诠释者，1928 年他导演的布莱希特的《三毛钱歌剧》在柏林首演，取得了突破性的成果。

随着相对稳定时期的到来，休闲娱乐逐渐成为时尚，人们的艺术口味也发生了变化。与此相适应，悲剧逐渐向喜剧转化。一些表现主义作家也创作了喜剧，如斯台恩海姆出版了“资产阶级的英雄生活的喜剧”第四部《化石》(1923 年发表,1925 年出书)；哈森克勒费尔继第一部喜剧《还算不错的老爷》(1926) 后，又写了另一部喜剧《在天堂缔结的婚姻》(1928)；凯泽出版了《并行不悖》(1923) 和《地摊读物》(1924) 等。当时很受欢迎的大众剧如楚克迈耶的《欢乐的葡萄园》和《科佩尼克上尉》就是著名的喜剧。

《行动》(Die Aktion) 和《世界舞台》(Die Weltbühne)，是魏玛共和国时期最有影响的两本刊物。作为表现主义团体“风暴”社的机关刊物之一，《行动》是“政治、文学、艺术周刊”，政治思想观点激进，后来刊名下加了

副标题《共产主义杂志》。它于1911年出版,在反对战争和资产阶级反动统治的斗争中发挥过作用。刊物以"国际文艺的避难所"和"诚实的激进主义的刊物"为目标,从1918年起积极支持无产阶级革命运动,发表过卡尔·李卜克内西、罗莎·卢森堡、列宁、梅林、贝希尔、亨利希·曼和许多现实主义作家的文章。杂志主编弗朗茨·普费姆费特(Franz Pfemfert, 1879—1954)积极参与斯巴达克同盟的活动,成为卡尔·李卜克内西和卢森堡的朋友。《行动》于1932年停刊。

《世界舞台》原名《戏剧舞台》(Die Schaubühne),是1905年由西格弗里德·雅各布松 (Siegfried Jacobsohn) 在柏林创办的戏剧刊物。创刊以后的头十年,《戏剧舞台》发表著名戏剧评论家奥托·布拉姆和马克斯·赖因哈特等的文章,并从理论和实践方面对柏林的戏剧生活进行分析。1913年图霍尔斯基应邀参加刊物的编辑工作,并以各种笔名为刊物撰稿,不久以后就对刊物的性质和定位起了很大影响。第一次世界大战开始以后,刊物不再局限于戏剧,它扩大了关注的范围,发表的文章涉及政治、文化、经济等社会生活的各个领域,成为一本"政治、艺术、经济周刊",刊物的重心转向了政治,它曾一度沉溺于狭隘的"爱国主义"之中,但很快就转变到激进的和平主义立场上,在战争年代,激进的表现主义作家瓦尔特·哈森克勒费尔和库尔特·希勒尔等都曾为刊物撰稿。1918年《戏剧舞台》更名《世界舞台》,是魏玛共和国时期最重要、最有影响的左翼自由派及和平主义政治刊物,也是戏剧评论的权威刊物,对魏玛共和国时期的政治和戏剧生活有着很大影响。1926年雅各布松去世,刊物由卡尔·冯·奥西茨基 (Carl von Ossietzky, 1889—1938) 和图霍尔斯基共同主编。刊物在保持有关戏剧文化选题的基础上,越来越呈现出政治刊物的面貌,涉及的范围包括性犯罪法的改革、反对军国主义、法律批评、和平主义、对人道主义和社会主义的讨论以及德国社会中犹太人的地位等。由于刊物对当时的政治弊端不断进行无情的批判,奥西茨基和图霍尔斯基不断遭到攻击,奥西茨基曾被多次告上法庭,1932年以所谓的"叛国罪"被判18个月的监禁,同年因遇圣诞节大赦而从监狱释放,出狱后继续主持《世界舞台》的工作。1933年纳粹上台,《世界舞台》被封闭,奥西茨基被关进集中营,健康情况日益恶化。1929年就已移居瑞典的图霍尔斯基也被纳粹褫夺了德国国籍。1933年至1939年刊物分别在

巴黎、布拉格和苏黎世继续出版，更名为《新世界舞台》(Die neue Weltbühne)。1946 年刊物以原先《世界舞台》的刊名恢复出版。

对于戏剧类型的划分没有整齐划一的标准。根据剧作家的主要风格和倾向，同时也是为了叙述的方便而做的下面的分类，并不是截然不变的。事实上许多戏剧类型之间是互通的。布莱希特的教育剧和叙事剧，有很多也是时代剧和政治剧，还有的是时事讽刺剧和大众剧。许多著名的大众剧，如楚克迈耶的《科佩尼克上尉》(Der Hauptmann von Köpenick,1931) 和霍瓦特的《斯拉德克：黑暗的帝国士兵》(Sladek,der schwarze Reichswehrmann, 1929) 同时也是时代剧。这就好比有些文学流派我们也很难将其分清一样。

二　皮斯卡托的政治剧

20 年代出现于德国的政治剧、叙事剧，是对 20 世纪西方戏剧的重大革新。其代表人物是皮斯卡托和布莱希特。

政治剧(politisches Theater)的提出者和倡导者是埃尔温·皮斯卡托(Erwin Piscator,1893—1966)。这位德国著名导演生于乌尔姆，曾在戏剧学校和大学学习戏剧艺术。1914 年被聘为慕尼黑宫廷剧院 (Hoftheater München)的演员，在第一次世界大战中被征入伍。1919 年至 1920 年担任柯尼斯堡左翼剧院“法庭” (Theater Tribunal) 的院长。1920 年至 1921 年创办无产阶级剧院 (Proletarisches Theater)，为工人演出。战后至 20 年代初，德国各地出现了很多类似这样的无产阶级戏剧团体。皮斯卡托创办的这种新型剧院，不但为德国革命艺术和无产阶级革命斗争做出了贡献，而且对世界剧坛也产生了巨大影响。1923 年至 1924 年，皮斯卡托任柏林中央剧院 (Centraltheater Berlin) 院长，1924 年至 1927 年在柏林人民剧院 (Volksbühne Berlin) 担任首席演员，这期间他排演了很多政治讽刺剧和时事剧；1927 年创建了第一个“皮斯卡托剧院”(Piscator-Bühne)，进行政治剧实验，1928 年剧院倒闭，1929 年建立的第二个“皮斯卡托剧院”也于同年倒闭。1930 年他组建“皮斯卡托创作集体”(Piscator-Kollektiv)，贝希尔、图霍尔斯基、布莱希特等知名作家都参与了这个创作集体。

1931 年至 1936 年皮斯卡托流亡苏联，从事电影和戏剧工作，担任

国际革命戏剧联盟 (IRTB,Internationaler Revolutionärer Theaterbund)主席;1936 年流亡巴黎,1939 年至 1951 年在美国纽约，先在纽约社会研究新学院 (New School für Social Research) 任教,随后在该学院建立戏剧工作室 (Dramatic Workshop),任主任。1951 年回到联邦德国,在多个剧院任客座导演,1962 年至 1966 年任西柏林"自由人民舞台"剧院 (Freie Volksbühne)导演,排演的罗尔夫·霍赫胡特 (Rolf Hochhuth,1931—) 的文献剧《代理人》(Der Vertreter)和彼得·魏斯 (Peter Weiss,1916—1982) 的文献剧《调查》(Die Ermittlung) 等,曾轰动一时。

在政治思想上,皮斯卡托从和平主义者逐渐发展为马克思主义者。他虽非共产党员，但同情当时的德国工人阶级政党。1924 年国会选举时,他利用时事讽刺剧的形式进行政治鼓动,以支持共产党。在艺术上,他积极进行戏剧革新,使戏剧服务于无产阶级运动,大力倡导政治剧,并于 1929 年正式提出了"政治剧"(politisches Theater) 的概念;最早提出"叙事剧"(episches Theater) 这个表述的，也是皮斯卡托:1924 年他在柏林人民剧院排演阿尔方斯· 帕克 (Alfons Paquet,1881—1944)的《旗帜》(Fahnen),演出说明书上写着"一部叙事剧" (ein episches Theater),而该剧 1923 年发表时的副标题是 "一部戏剧性小说" (ein dramatischer Roman)。魏玛共和国时期,在他领导下,德国革命戏剧的声势很大,全国建立了上百个宣传鼓动队或剧团。

皮斯卡托不仅是德国最著名的导演之一，而且是与布莱希特齐名的戏剧革新家。他排演的戏剧,抛弃对剧中人物的心理刻画,以突出人物的社会属性。他排演的戏全都具有政治性，即使是席勒的《强盗》(Die Räuber) 和高尔基的《母亲》(Die Mutter) 也不例外。每次演出都要表现群众斗争,再现革命起义的历史。他通过在舞台上展现的尖锐冲突,揭示时代的主要矛盾:帝国主义和无产阶级的斗争。他认识到,要很好地展现这个矛盾冲突,必须革新艺术表现手段。为了动员和吸引群众来观看无产阶级戏剧,他在剧中运用电影、幻灯、照片拼接和歌舞剧的技术,并尝试采用光学、声学和力学等多种技术装置,以营造整个舞台效果。

20 年代中期兴起的新实际主义摒弃非理性，摆脱激情，强调客观性、真实性、文献性和纪实性,所以当时文艺作品中引证原始记录、文献资料、新闻报道和统计数字成为时尚,纪实戏剧十分流行。皮斯卡托所

创造的戏剧不仅是政治剧、叙事剧，而且是文献剧(Dokumentarisches, Dokumentartheater)和纪实剧(Protokolltheater)。他认为,只有借助于事实,借助于文献,演出才有可能产生教育功能,他擅长采用文献资料、电影、幻灯、字幕、剪报、宣传画、标语和统计数字等,以丰富和扩大戏剧表现手段。这一切都起到了“间离效果”的作用,使观众感受到特定的历史时代的氛围。皮斯卡托致力于消除舞台与观众之间的界限,打破“第四堵墙”和舞台幻觉,把剧院办成讨论社会问题的场所,使观众也参与到戏剧中来。他排演的戏剧在叙事性方面作了有益的探索。

1924 年,布莱希特从慕尼黑迁居柏林后与皮斯卡托相识。1927 年开始与他合作。他参与皮斯卡托的创作集体,和皮斯卡托一起改编捷克斯洛伐克作家哈谢克 (Jahoslav Hasek) 的《好兵帅克》(Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk),演出后获得巨大成功。布莱希特这时正在开始戏剧叙事风格的探索,他利用难得的合作机会,学习皮斯卡托正在进行的叙事性戏剧实践和革新舞台的技术手段,获得了许多有益的东西。皮斯卡托的政治剧和叙事性戏剧的实践经验给了他很多宝贵的启迪,为他的叙事剧体系的建立打下了稳固的基础。

三　时代剧

时代剧 (Zeitstück) 是主要描写现实题材的戏剧,剧作家通过剧作来表现现实生活中的社会、政治、道德和习俗问题,并对这些问题进行批判性的分析和反思。以历史为题材来影射或反映现实的政治和社会问题的时代剧,被称为“历史时代剧”或披着历史外衣的时代剧。汉斯·约瑟·雷菲施 (Hans Josè Rehfisch, 1891—1960) 和威廉·赫尔佐格 (Wilhelm Herzog, 1884—1960)合作的政治历史讽刺剧《德雷福斯案件》(Die Affaire Dreyfus,1929) 就是用历史事件来揭露和批判魏玛共和国虚伪的司法制度和社会上的排犹思潮。魏玛共和国时期,特别是 1925 年至 1930 年间,时代剧很受欢迎,出现了一批有影响的剧作。奥地利作家费迪南德·布鲁克纳 (Ferdinand Bruckner,1891—1958) 反映社会道德问题的《青年病》(Krankheit der Jugend,1929)、批判魏玛共和国司法机构的《罪犯》(Die Verbrecher,1929)和批判希特勒法西斯的排犹政策及其罪行的《种族》(Die Rassen,1933)等时代剧获得了国际性的成功。这里介绍另

外两位著名的时代剧作家沃尔夫和兰佩尔。

(一) 弗里德里希·沃尔夫

弗里德里希·沃尔夫(Friedrich Wolf, 1888—1953) 是一位献身于共产主义的作家,出身于莱茵河畔诺伊维德 (Neuwied)一个犹太商人家庭。中学毕业后曾在海德堡服兵役一年,此后在慕尼黑美术学院学习,后去波恩和柏林攻读医学。1913 年获博士学位,后在轮船上当医生,随后作为军医亲历了第一次世界大战。他目睹战争的残酷与恐怖,反战思想日益坚定,直至 1918 年因拒绝服兵役而被作为精神病人送进医院。他参加了 1918 年德国十一月革命,当选为萨克森工人士兵委员会委员。1928 年加入德国共产党和无产阶级革命作家联盟。

作为布莱希特戏剧的另一极,沃尔夫在继承亚里士多德戏剧传统的基础上构建了市民家庭戏剧 (Familiendrama),并期望它能够具有最大的效果。在魏玛共和国末期和 50 年代初期的民主德国,沃尔夫对戏剧的影响,只有布莱希特可以与之媲美。

沃尔夫于第一次世界大战末期开始文学创作。他的《穆罕默德》(Mohammed,1917)、《这就是你》(Das bist du,1919)和《黑色的太阳》(Die schwarze Sonne,1921) 等早期创作受表现主义影响,以塑造“新人”为主题,人物类型化,起着作者的传声筒的作用。随后他逐步脱离表现主义,转向现实主义。1923 年创作的历史喜剧《贫穷的康拉德》(Der arme Konrad,1924) 标志着作家与表现主义的决裂。剧本中塑造的农民领袖康拉德已不再是剧作家的喉舌,而是一个鲜明的艺术形象。

1928 年沃尔夫在《艺术是武器》(Kunst ist Waffe) 中提出,戏剧应当介入现实阶级斗争,促使观众做出政治决断。他认为,艺术不仅是现实的反映,而且是革命斗争的一个组成部分。他自己的创作始终坚持这个美学方向。

1928 年,沃尔夫的《氰化钾》(Cyankali)取得巨大成功,这是剧作家在魏玛共和国时期反响最大的剧作,国外也纷纷上演这部作品。这是一部以世界经济危机为背景、围绕 218 法律条款 (关于禁止堕胎的条款)的社会悲剧:一位年轻妇女因堕胎而死。她所以选择堕胎,是因为对她来说这是摆脱更大的贫困的惟一出路。在世界经济危机爆发前夕,失业和贫困越来越严重,劳动人民根本养不起孩子,由于 218 条款,许多怀

孕妇女只好秘密堕胎，致使每年造成大量不幸的结局。在这样的背景下，218条款就显出了它极端残酷的性质，它不啻是悬在劳动人民，特别是劳动妇女头上的一把刀。剧本清楚地表明，单靠个人力量是无法推翻这一条款的，危害人民生命的是资本主义制度；只有改变这个没有公道的社会，人民才有出路。群众对演出反响之强烈，至少在魏玛共和国时期是空前的。当时，群众中刮起一股打倒218条款的飓风。对于剧本在德国各地的演出，当局设置了重重障碍，有的地方还被禁止演出。1930年，《氢化钾》被改编成电影，搬上银幕。1931年2月，沃尔夫被当局扣上违反218条款的罪名投入监狱。当局迫于强大的舆论压力，十天后就把沃尔夫释放了。

《卡塔罗的水兵》(Die Matrosen von Cattaro,1930)是继《氰化钾》之后的又一部重要剧作。剧本是根据1918年1月奥地利一艘装甲巡洋舰的水兵，联合其他舰艇在卡塔罗港口起义的真实事件创作的。第一次世界大战前，沃尔夫曾在加拿大—格陵兰—美国航线的海轮上当医生，对水手的工作和生活相当熟悉，第一次世界大战中他作为军医也到过硝烟弥漫的战场，1920年在雷姆沙伊德市(Remscheid)当医生时又直接参加过镇压卡普暴动 (Kapp–Putsch) 的战斗，所以他写卡塔罗水兵起义这个题材可以说是驾轻就熟，得心应手。剧中几个水兵的形象刻画得栩栩如生，矛盾冲突尖锐，剧情紧张。起义的水兵虽然表现了高度的英雄主义，但是面临阶级敌人疯狂反扑的时候，水兵委员会却不能达成一致意见，做出决断，起义领导者对民主也缺乏正确的理解，最终起义失败了。处于全剧中心的是权力和行动问题。沃尔夫在总结这次起义失败的教训时说："水兵的起义失败了，常常是由于自己阵营里的人思想模糊不清，由于那些头脑糊涂的人眼睛看不到目标。" 通过这部剧作，沃尔夫对1918年至1919年德国革命失败的原因进行了探索。

《泰扬的觉醒》(Tai Yang erwacht,1931)，这部"无产阶级教育剧"以中国革命为题材，描写1927年上海纺织女工的一次起义。1931年1月著名导演皮斯卡托导演了这出戏，这是他在德国排演的最后一部戏，由于政治环境日益严峻，他的"皮斯卡托剧院"经济上遇到很大困难，无法再坚持下去了。皮斯卡托是沃尔夫十分尊敬的导演，对他的戏剧革新一向很赞赏，但是皮斯卡托对这部剧本作了许多改动，沃尔夫对此感到很

不满。另一部《蒙斯的少年》(Die Jungen von Mons, 1931) 是反法西斯喜剧,在当时纳粹势力十分猖獗之时,没有一个剧院敢于承担排演此剧的风险。

由于他进行革命活动和上演革命戏剧，沃尔夫成了纳粹分子的眼中钉。1933 年希特勒篡权后,沃尔夫被迫流亡国外。流亡期间,他继续进行反法西斯的斗争。

(二) 彼得·马丁·兰佩尔

德国剧作家、小说家彼得·马丁·兰佩尔(Peter Martin Lampel,1894—1965)出身于西里西亚舍恩博恩(Schönborn)的牧师家庭。1914 年中学毕业后自愿入伍,曾任空军军官。1915 年入布雷斯劳大学攻读神学。1918 年至 1920 年参加志愿军团,在拉脱维亚和上西里西亚作战,后与之脱离关系,站到左翼社会运动一边。1920 年至 1921 年先后在柏林大学和慕尼黑大学攻读语文学、政治学和法律。同时在造型艺术学院学习绘画。

兰佩尔的文学活动始于根据他自己在第一次世界大战中的经历所写的报告文学,20 年代他的作品转向锐利的社会批评，从 20 年代中期起,发表了许多反对军国主义和纳粹主义的言论。他对青少年问题十分关注，曾在青少年福利救助机构工作,1930 年至 1931 年曾参与创办志愿服务中心。他的作品开始以描写 20 年代的青少年问题为主。报告文学《困境中的少年》(Jungen in Not, 1928)、剧本《教养院的暴乱》(Revolte im Erziehungshaus,1928) 和长篇小说《被抛弃的少年》(Verratene Jungen, 1929) 等作品都以青少年问题为题材。

《教养院的暴乱》是兰佩尔最重要的剧本之一,它揭露教养院的残酷管教方式和种种弊端,探讨西方教育制度和教育实践中的问题,曾引起强烈反响。1929 年出版的长篇小说《被抛弃的少年》于同年改编成剧本《高中生》(Pennäler)。小说以自传材料和文献记录为依据,描写魏玛共和国时期一批青少年被迫参加反动军队后的不幸遭遇，揭露纳粹秘密组织在魏玛共和国内部逐渐形成的过程及其罪恶活动，在当时社会和文学斗争中具有特殊的意义。小说具有明显的新实际主义的特点。随后兰佩尔将作品的内容由对青少年的关注扩大到对社会和时代的批判,发表了《毒气笼罩下的柏林》(Giftgas über Berlin,1929)、《阴谋家》

(Verschwörer,1929)、《祖国》(Vaterland,1931)和《劳改所的警报》(Alarm im Arbeitslager,1932)等剧作。《毒气笼罩下的柏林》是兰佩尔另一部重要剧作,它以反对军国主义为主题,描写德国国防军的一次政变谋划。正当纳粹气焰嚣张,伺机篡夺政权之时,作家及时向人们发出了警示。

1933年纳粹执政后,兰佩尔的作品遭禁止。1936年他被捕,同年流亡国外,经瑞士、南斯拉夫、希腊、埃及、锡兰、爪哇、巴厘和澳大利亚,1939年到达美国。流亡途中他靠办画展和画肖像画为生。在美国,他从事多种职业,但是创作并没有中断。1949年回到德国,继续从事写作。

四 大众剧

大众剧(Volksstück)这种戏剧形式,在德国和奥地利有着漫长的传统,对它的历史可以追溯到巴洛克(Barock)和洛可可(Rokoko)时代。所谓大众剧并不是即兴演出的戏剧,它有着文学剧本的支撑。大众剧通常用方言演出,具有浓厚的地方色彩。在布莱希特、厄登·冯·霍瓦特、楚克迈耶和玛丽路易丝·弗莱塞尔等作家的推动下,大众剧在20世纪二三十年代再次在德国和奥地利获得新的繁荣。

(一) 厄登·冯·霍瓦特

20年代,奥地利与德国同步,大众剧和时代剧也有了很大的发展,厄登·冯·霍瓦特(Ödön von Horváth,1901—1938)就是这一时期奥地利剧作家的杰出代表。霍瓦特出身于匈牙利阜姆(Fiume),今克罗地亚赖卡(Rijeka)的小贵族家庭,父亲是匈牙利外交官。因为那时匈牙利隶属奥匈帝国,所以霍瓦特被称为奥地利作家。他在布达佩斯和维也纳等地上中学,1919年进入慕尼黑大学,学习心理学、戏剧、哲学和文学。霍瓦特1920年就开始写作,并在德国居住。早期剧作《3018山的反叛》(Revolte auf Cote 3018,写于1926年)1927年首演,改写后更名为《山区铁路》(Die Bergbahn, 1929)。

霍瓦特是最早的反法西斯作家之一。作为当时生活在德国的奥地利作家,他敏感地意识到法西斯潮流在德国的兴起以及由此引发的政治和道德的堕落,他在作品中提醒人们警惕法西斯的崛起。德国法西斯上台前,他就起来同法西斯进行斗争了。1930年,他在慕尼黑的穆尔瑙(Murnau)目睹纳粹党徒无事生非,寻衅闹事,翌年他作为事件的目击者

在柏林作证，遭到气焰正盛的纳粹势力的攻击。希特勒上台后，霍瓦特受到纳粹排挤和打击，他父亲在巴伐利亚穆尔瑙的住宅被查抄，霍瓦特的作品在德国遭禁止，被焚烧，因此他于 1934 年逃往奥地利。1936 年他在德国的居留证被撤销。1938 年纳粹德国占领奥地利，霍瓦特流亡瑞士，并浪迹欧洲。同年在巴黎被暴雨折断的一根法国梧桐树枝击中身亡。霍瓦特长卧在巴黎圣乌昂公墓，葬礼上，一位匈牙利神甫将故乡的土撒在霍瓦特的墓上，德国作家楚克迈耶和瓦尔特·梅林以及法国哲学家雅克·马利丹 (Jacques Maritain) 在墓前致词。

霍瓦特短暂的一生共创作了十七部戏剧，三部长篇小说，一些诗歌、散文和未完成的遗稿。霍瓦特是 20 年代著名的大众戏剧作家，在《山区铁路》之后，接着创作了《美好前景》(Zur schönen Aussicht,1927)、《斯拉德克：黑暗的帝国士兵》(Sladek,der schwarze Reichswehrmann, 1929)、《意大利之夜》(Italienische Nacht,1931)、《维也纳森林的故事》(Geschichten aus dem Wiener Wald,1931)、《卡西米尔与卡洛琳娜》(Kasimir und Karoline, 1932 年在莱比锡首演)、《信念、爱情、希望》(Glaube, Liebe, Hoffnung,写于 1932 年，1936 年在维也纳首演) 和《来自塞纳河的陌生女子》(Die unbekannte aus der Seine, 1933) 等大众剧和话剧。1934 年逃往奥地利以后，霍瓦特继续写作，创作了《费加罗离婚》(Figaro läβt sich scheiden,1937) 和《女人村》(Ein Dorf ohne Männer,1937) 等喜剧，他的最后一部剧作《庞贝》(Pompeji, 写于 1937 年，1959 年在维也纳首演) 情节虽然发生在古代，但作家以古喻今，具有很强的现实针对性。这些剧本中，《意大利之夜》和《维也纳森林的故事》最为有名，两剧的演出在德国引起轰动，取得了辉煌的成就。

《意大利之夜》的情节发生在 30 年代初德国南部的一个小城。市议员，老社会民主党人安梅茨贝格组织了一次名为“意大利之夜”的民间节日晚会。与此同时，城里的法西斯分子也在同一地点举行“德意志之日”庆祝活动，他们宣传民族主义，高唱法西斯战歌，气焰十分嚣张。年轻的社会民主党人马丁在“意大利之夜”晚会上发表讲话，抨击社会民主党领导的软弱无能和缺乏政治敏感。法西斯分子乘机袭击“意大利之夜”，并侮辱市议员，双方发生激烈冲突。然而这位老社会民主党议员依然麻木不仁，仍未吸取教训。剧本围绕这一事件，对法西斯分子的嚣张

气焰和战争叫嚣作了有力的揭露，对丧失警惕、纵容法西斯分子的社会民主党进行了深刻的批判。

《维也纳森林的故事》的中心人物，是出身于维也纳小市民阶层的姑娘玛丽安娜。她已许配给了心地善良的奥斯卡。在她父亲于维也纳森林安排的订婚仪式上，她受花花公子阿尔弗雷德的引诱而失身。玛丽安娜被父亲逐出家门，后来又被阿尔弗雷德抛弃，沦为舞女。在生活无着、走投无路的情况下，她打算卧轨自杀。后来父亲原谅了女儿的过错，奥斯卡也不计前嫌，玛丽安娜重新回到了他的身边。这部大众剧营造了浓郁的维也纳郊区的生活氛围：美丽的维也纳森林、蓝色的多瑙河、有名的新酿葡萄酒、小约翰·施特劳斯的圆舞曲《维也纳森林的故事》……剧作具有深刻的社会批判性，对资产阶级的种种劣迹和道德堕落作了深刻揭露和无情鞭笞，对小市民的不幸遭遇寄予真诚的同情。

由于这两部作品的成就和卡尔·楚克迈耶的推荐，霍瓦特获得1931年的克莱斯特奖。

霍瓦特的三部长篇小说《永远的市侩》(Der ewige Spießer, 1930)、《没有上帝的青年》(Jugend ohne Gott, 1938) 和《当代一儿童》(Ein Kind unserer Zeit,1938)反映的是小市民的生活，描写小市民如何由于自身的弱点和纳粹蛊惑人心的宣传而对纳粹抱有幻想，成为纳粹的社会基础。

霍瓦特通过自己的创作为20年代大众剧在德国和奥地利的重新繁荣起了很大作用。但是，他的剧作，无论在思想内容上还是美学观念上，都与传统大众剧不同。霍瓦特的剧作主要描写小市民形形色色的心态及法西斯主义的后果。他不仅鞭笞那些卑鄙无耻、愚昧残忍和安于现状的市侩习气，还指出影响他剧中人物行为方式的社会的、经济的和社会心理的那些决定性因素。他不去为了博得观众的笑声而刻意追求“诙谐”和“娱乐”，也不去为了满足小市民群体心理的期待而安排“大团圆”的结局，他的作品更注重揭示个人与社会的对抗，因而往往是悲剧性的。他塑造的人物，主要是社会底层的老百姓以及平步青云的发迹者，他们操着各自的“有修养的方言土语”——既想掩饰自己的方言土语，又说不好标准德语。用这种不伦不类的语言，一张口就暴露了说话者的身份。也许在“来自民间”这一点上，霍瓦特的戏剧与“大众戏剧”是共同的。除玛丽路易丝·弗莱塞尔之外，霍瓦特的作品也为大众剧注入了新

的活力,对从弗朗茨·克萨韦尔·克勒茨(Franz Xaver Kroetz, 1946—)、马丁·施佩尔 (Martin Sperr, 1944—)、赖纳·维尔纳·法斯宾德 (Rainer Werner Fassbinder, 1946—1982) 到埃尔弗莉德·米勒 (Elfriede Müller, 1956—) 和克斯廷·施佩希特 (Kerstin Specht,1956—) 的现代德语大众剧的发展产生了很大影响。但是 30 年代以后,霍瓦特几乎被人民遗忘了将近三十年,直到 1961 年以后才得以“复兴”,他的全集出版了,他的许多剧作也重新被搬上舞台。

(二) 卡尔·楚克迈耶

卡尔·楚克迈耶(Carl Zuckmayer, 1896—1977) 是魏玛共和国时期重要的剧作家和小说家。他出身于莱茵河畔纳肯海姆 (Nackenheim) 的工厂主家庭,1900 年来到美因茨, 并在那里读完中小学 (1903—1914)。1914—1918 年志愿入伍,参加第一次世界大战。战争的残酷使他的思想发生了根本变化,参军不久他就对这场战争感到十分厌恶,战争期间,他在《行动》杂志上发表了第一批表现主义诗歌和散文,这些作品反映出他的反战立场。1918 年至 1920 年,他在美因河畔的法兰克福大学和海德堡大学攻读国民经济、文学和艺术史、哲学和社会学,还学了生物学。在文学创作上,他早期追随表现主义,创作的诗歌和剧本《十字路口》(Kreuzweg,1920)和《潘克拉茨的觉醒》(Pankraz erwacht,1924)都没有获得成功。1922 年至 1923 年他先后在基尔和慕尼黑剧院任戏剧顾问。1923 年他在慕尼黑与布莱希特结识并缔结了友谊,1924 年两人一起到柏林赖因哈特的德国剧院任顾问。

20 年代中期开始,楚克迈耶在创作上开始转向新实际主义,创作的大众戏剧为他带来了声誉,使他成为格哈特·豪普特曼之后最成功的剧作家之一。他的大多数剧作和许多小说被改编拍成电影后也受到观众的喜爱。楚克迈耶的大众剧对环境的描绘十分成功,人物对话生动,而且他有运用方言的杰出才能,尤其在人物性格的塑造上更显功力。他还擅长塑造民间英雄,赋予人物以社会批判精神,使他们肩负人道的、反军国主义的使命以及社会责任感。

楚克迈耶 1925 年发表的大众剧《欢乐的葡萄园》(Der fröhliche Weinberg) 在他的戏剧创作上是一次成功的突破,并因此获得克莱斯特奖。作家在剧本中描写他故乡莱茵—黑森地区农村的日常生活。剧中的

三对青年男女最后都如愿以偿,“有情人终成眷属”。剧本充满了欢乐的基调，成为一曲爱情和生命的赞歌。表现主义戏剧的语言通常热情奔放,慷慨激昂,但人物形象却很苍白。在《欢乐的葡萄园》中,不但语言幽默风趣，还不时冒出一些有点粗俗的方言土语，而且人物性格天真纯朴,栩栩如生。这是作家从表现主义转向新实际主义的标志,不过他的新实际主义没有凯斯特纳、克斯滕等作家那么典型,而且往后现实主义倾向越来越明显。《欢乐的葡萄园》是20年代上演最多的剧本。1926年,他用此剧的版税在奥地利萨尔茨堡近郊的亨多夫(Henndorf)购置了一幢房子。1927年和1953年,《欢乐的葡萄园》被两次搬上银幕。

《绿林英雄辛德汉纳斯》(Schinderhannes,1927)也具有大众剧的性质。它描写的是1796年至1802年间侠盗首领比克勒在美因地区劫富济贫并与拿破仑占领军斗争的故事，曾于1928年和1958年两度被改编拍成电影。楚克迈耶将传说中的绿林好汉约翰·比克勒(老百姓管他叫辛德汉纳斯)塑造成一个无政府主义的“侠盗”,他体现着人民的利益,虽然他因被人出卖而英勇就义,但他为正义和自由的信念而斗争的精神将永远留在人民心里。这部剧作体现了作家对资产阶级所进行的社会批判。《走钢丝演员卡塔琳娜·克尼》(Katharina Knie,1928)是一部典型的大众剧,故事发生在莱茵地区,它表现通货膨胀时期一个小马戏班的艰难处境。杂技演员卡塔琳娜在她父亲、马戏班的班主克尼死后,为了继续率领这个马戏班子,毅然放弃爱情和家产,重新回到马戏班,表现了她的责任感和对艺术的执著和倾心。剧本被改编成电影，于1929年搬上银幕。在《欢乐的葡萄园》和上述两部作品中,楚克迈耶很注重人物的刻画和舞台演出的效果。

1929年楚克迈耶获毕希纳奖。1930年他把亨利希·曼的长篇小说《垃圾教授》改编成电影剧本《蓝天使》(Der blaue Engel)。这部影片获得巨大成功,成为世界电影史上的一部经典之作。

《科佩尼克上尉》(Der Hauptmann von Köpenick,1931)是楚克迈耶在魏玛共和国时期最成功、形式最完美的大众剧,也是时代剧。这部1932年、1955年和1997年三次搬上银幕的“德国童话”(该剧的副标题)是根据威廉二世时期的一个监狱释放犯——鞋匠威廉·福格特(Wilhelm Voigt)的真实故事创作的。福格特因有三次入狱的记录,当局不发给他

去国外谋生的护照。无意中他在科佩尼克镇上买了一套上尉军官的制服穿在身上。一下子奇迹出现了:所有的人,包括市政当局的人在内,都对他毕恭毕敬,惟命是听,一些士兵居然听他指挥,占领了小镇的市政厅……剧本深刻揭露和讽刺了德国军国主义、官僚制度和臣民思想的腐败和荒谬。剧作家在法西斯攫取政权的前夕写了这个发生在威廉二世时代的故事,其讽刺和嘲笑的现实针对性是十分明显的。这部剧作结构松散,对柏林的环境描写十分逼真,它显然是受了格哈特·豪普特曼的影响。《科佩尼克上尉》于1931年3月5日在柏林德国剧院首演后的第一年,剧作家的版税收入就达160 000马克,这出戏的反军国主义倾向引起了纳粹分子的强烈不满。

希特勒上台后,楚克迈耶这样的喜剧对第三帝国来说是不能被容忍的,更何况1932年他公开反对纳粹,再加上他的半犹太血统(母亲是犹太人),这就导致他的剧作被禁演。1933年楚克迈耶流亡奥地利,住在萨尔茨堡的亨多夫。1938年奥地利被德国吞并,他因及时逃往瑞士而没有落入纳粹之手。1939年纳粹褫夺了楚克迈耶的德国国籍,并没收了他在萨尔茨堡的房子。同年他经古巴流亡美国,在纽约皮斯卡托戏剧工作室 (Dramatic Workshop) 任电影剧本编剧。1940年至1946年他承租并经营佛蒙特州巴纳德的一个山林农场,他夫人阿莉塞·赫尔丹 (Alice Herdan) 在《青山中的农场》(Die Farm in den grünen Bergen) 一书中记述了他们的这段生活。1946年楚克迈耶加入美国国籍,并于同年作为美国政府驻德国和奥地利占领区的文职文化官员回到德国,调研德国和奥地利的文化生活。1951年以后他再次到美国居住。1952年获法兰克福市歌德奖,1957年被授予波恩大学名誉博士称号。1958年迁居瑞士,并于1966年加入瑞士籍。1960年和1967年楚克迈耶分别被授予奥地利国家大奖 (GroBer österreichischer Staatspreis) 和德国"旌尔殊勋"科学和艺术成就勋章(Orden Pour le mérite für Wissenschaft und Künste)。

第二次世界大战后,楚克迈耶的剧作主要以反战、反法西斯为题材。1942年他开始创作《魔鬼的将军》(Des Teufels General),于1945年冬季完成,1946年在瑞士苏黎世首演。《魔鬼的将军》被视为战后联邦德国戏剧的代表作之一,剧本旨在以个人悲剧的形式来表现对纳粹和战争的反抗。剧情发生在1941年的柏林,剧本的中心人物是魔鬼(即希特

勒)的将军哈拉斯。这位空军将军既憎恨纳粹政权,又仍在为它效劳,最后成为它的牺牲品。将军在各种场合的谈话,包括在私人聚会上的言论都被纳粹的盖世太保偷偷记录下来。再加上哈拉斯将军主管的飞机生产最近不时出现问题,常常发生飞行事故。纳粹限期要将军查出事故原因,在规定期限的最后一天,他的总工程师朋友承认,破坏活动是他领导的一个反抗小组干的。将军没有听从他朋友要他逃往国外的建议,而是登上一架有问题的飞机,最后坠机自尽。哈拉斯,这个根据1941年自杀的、反纳粹的希特勒的将军乌德特(Ernst Udet)的经历所塑造的戏剧形象,成了真正楚克迈耶式的民间英雄。作家流亡期间远离柏林,然而剧中对柏林环境的描绘,对纳粹的行话,对人物的情绪和心态的把握都十分到位,这不能不令人惊讶。在瑞士首演后,人们对剧本的看法产生了不同意见。1947年《魔鬼的将军》也在西德公演,获得巨大成功,认为该剧出色地完成了剧作家赋予它的任务:与魔鬼同行的人,他自己也是魔鬼,而且将永远是魔鬼。观众对演出的反响热烈,单是1948年至1949年就上演了2 069场,1955年拍成的电影也很受欢迎。但是这部戏在西德也曾引起广泛而激烈的争议。对它的负面评价归结起来有两点:一种意见认为,把哈拉斯写成一个如此值得同情的人物,是美化希特勒的将领,为他们洗刷罪过,因而此剧会助长军国主义的复活。他们提出,总工程师那种以牺牲许多人的生命为代价的地下反抗活动是否有意义?在当时的条件下是否存在积极反抗的可能性?另一种意见则认为,哈拉斯虽然思想“正派”,并认清了纳粹政权的本质,可是他仍在为纳粹服务。因此,这部剧作在当时的苏占区和法占区都曾被禁止上演。

《火炉中的歌声》(Der Gesang im Feuerofen,1950)写的也是反抗法西斯的斗争,还有叛徒的告密。1943年的圣诞之夜,一支法国抵抗部队的战士要在一个古堡里联欢,纳粹党卫队得到叛徒告密,包围并焚烧了古堡,抵抗战士歌唱着在烈火中全部殉难。剧本声讨了纳粹的暴行,并对叛徒进行了道德审判。剧本的演出被认为是在德国舞台上继《魔鬼的将军》和沃尔夫冈·博尔歇特(Wolfgang Borchert, 1921—1947)的《在大门外》(Draußen vor der Tür, 1947)之后,第三部获得普遍好评的剧作。

《冷光》(Das kalte Licht,1955)就一起原子间谍案探讨科学家在埋头科学研究和他的研究成果所引起的政治后果之间应持的立场和态度问

题,在50年代也获得很大成功。剧本的主题不是描写原子的分裂,而是信任危机。60年代以后,人们对楚克迈耶剧作的兴趣迅速下降,因为剧本传统的形式已经不太符合导演和剧院经理的时代口味了。

楚克迈耶的小说创作除早期受表现主义影响外,主要遵循现实主义的叙事传统,偏爱塑造民间英雄,选择充满生命活力、富有情趣的题材,描写令人激动的事件和典型而紧张的场景,表现爱情和生活的欢乐。较重要的有短篇小说集《一个来自陶努斯山的农民》(Die Geschichte eines Bauern aus dem Taunus und andere Geschichten,1927)、短篇小说《圣诞故事》(Eine Weihnachtsgeschichte,1931)、中篇小说《猴子的婚礼》(Die Affenhochzeit,1932)、短篇小说《爱情故事》(Eine Liebesgeschichte,1933)、长篇小说《萨尔瓦雷,又名博岑的玛格达莱娜》(Salware oder Die Masgdalena von Bozen,1936)、短篇小说《奥地利之夏》(Ein Sommer in Österreich,1937)和《狂欢节的忏悔》(Die Fastnachtsbeichte, 1959)等。自传《仿佛这是我面前的一出戏》(Als wär's ein Stück von mir, 1966)记述了他的那些重要会晤和生活中的主要驿站,重温了他同豪普特曼、布莱希特、马克斯·弗里施(Max Frisch, 1911—1991)等作家和戏剧家的友谊,展示半个世纪的文化事件和政治经历,以及同"折磨和屠杀"人民的恶魔进行的坚决的斗争。值得一提的是,楚克迈耶撰写的《格林兄弟》(Die Brüder Grimm,1948)、《走向席勒》(Ein Weg zu Schiller,1959)和纪念豪普特曼的演说《充实的人生》(Ein voller Erdentag. Gerhart Hauptmann,Werk und Gestalt,1962)等论著表明他在国外期间同德国的精神传统始终保持着紧密的联系。

(三)玛丽路易丝·弗莱塞尔

玛丽路易丝·弗莱塞尔(Marieluise Fleißer,1901—1974)是德国女作家,生于英戈尔施塔特(Ingolstadt),在雷根斯堡(Regensburg)中学毕业后,到慕尼黑大学攻读语文学和戏剧。她开始创作的时候,曾受到当时流行的表现主义的影响。1922年她结识福伊希特万格。福伊希特万格建议她放弃表现主义风格,采用一种后来称为"新实际主义"的写作风格。通过福伊希特万格她认识了布莱希特,成为在布莱希特的生活中占有重要位置的女性之一。福伊希特万格和布莱希特的友谊对弗莱塞尔的创作产生了积极的影响。1923年起,弗莱塞尔就经常在报刊上发表文学

作品。《洗足式》(FuBwaschung,1924) 是她的第一部剧作，但并未引起人们的注意，随后剧作更名为《英戈尔施塔特的炼狱》(Fegefeuer in Ingolstadt,1926)，经布莱希特推荐，于1926年在柏林和英戈尔施塔特上演。作品以作家故乡城市英戈尔施塔特为背景，描写两个青年学生 (女学生已经怀孕) 在专制的市侩社会中所遭受的痛苦，在这个幽闭的小城地狱中他们完全看不到发展的前途。接着她发表了喜剧《英戈尔施塔特的工兵》(Pioniere in Ingolstadt,1928)。剧本讲述英戈尔施塔特姑娘贝尔塔与工兵科尔相爱的故事。他们的爱情受到工兵上士的干扰和破坏，然而却得到士兵们的同情和支持，士兵们一起将这位专横肆虐的上士推入多瑙河。最后这对相爱的人一起私奔，远走他乡。这两部"英戈尔施塔特"剧作抨击了小城市的鄙陋和人们思想观念的陈旧，揭露和批判了军队的专横和不人道；剧本语言通俗、精练、朴实，剧中人说的是带有上巴伐利亚语调的方言，很受群众欢迎。作为大众剧，这两部作品摆脱了田园色彩，表现的是现实生活中触及人们心灵的问题。和她的剧作一样，她的小说也主要取材于巴伐利亚的民间生活，短篇小说集《一磅柑橘》(Ein Pfund Orangen,1929) 反映出她对日常生活观察的敏锐和对故乡巴伐利亚民间日常生活的深厚感情。1928年《英戈尔施塔特的工兵》在德累斯顿首演，1929年，与弗莱塞尔关系密切的布莱希特在柏林演出这部戏。为使演出更为激进，布莱希特进一步突出了剧本内容的社会色彩，加进了小城英戈尔施塔特的姑娘和工兵之间的肮脏交易以及性爱场面：来自下层的姑娘们急于摆脱受压迫的处境，工兵们便利用她们的这种心情，诱使她们卖淫。布莱希特的处理非常大胆，舞台上出现姑娘们被强暴的场景，大木箱里还发出吱吱嘎嘎的声响。演出在柏林受到好评，反响热烈，但却激怒了英戈尔施塔特人，整个城市骚动了，这部戏也落得个"诽谤和卑鄙无耻"的骂名，右翼保守派对弗莱塞尔大肆挞伐，民族主义报刊也对她进行激烈攻击，她被指控诋毁军队形象和诽谤英戈尔施塔特人。布莱希特曾多次为她进行辩护，但是这一事件导致女作家在故乡英戈尔施塔特遭到长期谩骂和唾弃。由于剧本的演出，以及传出的她与布莱希特之间的绯闻，弗莱塞尔有种被利用的感觉，就和布莱希特分开了。1928年弗莱塞尔结识了右翼保守派作家赫尔穆特·德拉夫斯-蒂克森(Hellmut Draws-Tychsen)，解除了先前与英戈尔施塔特大烟草商和

游泳运动员贝普·海因德尔(Bepp Haindl)的婚约,并宣布与德拉夫斯-蒂克森订婚,因此她同以前那些朋友的关系变得十分疏远,同布莱希特的关系也告破裂。由于德拉夫斯-蒂克森大手大脚地花弗莱塞尔的钱,致使她经济拮据,1932年起两人关系就十分紧张。弗莱塞尔与德拉夫斯-蒂克森的关系不仅使她失去很多朋友,而且使她陷入严重的精神和艺术危机,几乎得上精神病,甚至企图自杀。1934年,两人的关系终于结束。1935年她同前男友海因德尔结婚。

30年代初,弗莱塞尔发表了剧本《深海鱼》(Tiefseefisch,1930)、长篇小说《面粉推销员弗丽达·盖尔》(Mehlreisende Frieda Geier,1931)和短篇小说集《安道尔奇遇记》(Andorranische Abenteuer,1932)。由于她与布莱希特的关系密切,在纳粹统治时期她被禁止写作,另外她与海因德尔结婚后要照看丈夫开的烟草店,同时丈夫也反对她进行文学创作,所以她的写作基本上处于停顿状态。但是她无法完全放弃写作,还是写了两部剧作:历史悲剧《卡尔·斯图亚特》(Karl Stuart,1944年完成)和用巴伐利亚方言写的大众剧《坚强的部族》(Der starke Stamm,1945年完成)。60年代,弗莱塞尔还出版了短篇小说集《先锋》(Avantgarde,1963)和《英国公园奇遇记》(Abenteuer aus dem Englischen Garten,1927年发表,1969年出版)。

关于弗莱塞尔同布莱希特的关系,也是人们特别是布莱希特研究者所关注的。在谈及他们的关系时,有几种偏向值得注意。一种偏向是,有的人不顾事实,借此对布莱希特进行诬蔑和诋毁。另一种偏向是把弗莱塞尔贬低为仅仅是大作家布莱希特的情妇。实际上她是一位很有才华,而且风格独特、具有巴伐利亚地方色彩的作家。奥地利女作家埃尔弗丽德·耶利内克(Jelineke, Elfriede, 1946—)称,弗莱塞尔是20世纪"最重要的德语女作家"。三是,为贤者讳,竭力否认布莱希特与她在生活上的关系。事实是最有说服力的。关于她与布莱希特的关系,弗莱塞尔自己在好几部作品中都作过描述。在剧本《深海鱼》中,她描写了同布莱希特以及德拉夫斯-蒂克森的生活;长篇小说《面粉推销员弗丽达·盖尔》描写魏玛共和国时期一位不受约束的女子的爱情,这位女主人公身上就有作家自己的影子;尤其在短篇小说《先锋》中,弗莱塞尔不仅通过她自己的视角塑造了青年布莱希特的性格,而且也描写了她同布莱希

特的矛盾关系："她深深感到，他高居于她之上，只要在他身边，她对坚实而火热的生活就有了把握。她迈出了最初的步子。她学习他的写作方式。"

1950年弗莱塞尔在慕尼黑观看布莱希特的《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder,1941) 的排练时与布莱希特重逢。这是两人分手后的第一次会面，布莱希特一如既往给她以帮助。在他的推荐下，慕尼黑小剧场 (Kammerspiele In München) 排演了她的《坚强的部族》。弗莱塞尔同布莱希特最后一次见面，是1956年她去东柏林参加作家代表大会期间。

60年代末，新的小轿车一代发现了弗莱塞尔作品中的爆炸力，赖纳·维尔纳·法斯宾德、弗朗茨·克萨韦尔·克勒茨和马丁·施佩尔等年轻剧作家视她为他们的"精神母亲"。经他们的重新发掘，从1971年起，弗莱塞尔在魏玛共和国时期的剧本得到复兴，曾在几个城市上演。

五　布莱希特和他的教育剧

1913年前后，布莱希特在读中学时期开始写诗的同时，也开始了戏剧创作，但在他练笔时期写的剧本只是习作，还很不成熟。布莱希特真正的戏剧生涯是从1918年创作剧本《巴尔》(Baal,1923年上演)开始的。布莱希特创作《巴尔》的直接动因是为了反对汉斯·约斯特(Hanns Johst)的剧本《寂寞的人》(Der Einsame)。约斯特的剧本是以19世纪上半叶德国剧作家克里斯蒂安·迪特里希·格拉贝(Christian Dietrich Grabbe)的生活经历为基础写成的，通过主人公的经历表现人的行为是受非理性和神秘主义支配的。布莱希特《巴尔》的主人公是位有才华的诗人，但又是生活放荡、玩世不恭、追求吃喝玩乐的卑鄙之徒，布莱希特塑造这个人物的目的，是为了说明，追求物质享受是人的天性，这一道理就是支配主人公行为的准则。布莱希特通过《巴尔》来同约斯特的《寂寞的人》唱对台戏。巴尔集酒鬼、流浪汉和道德堕落者于一身，而这些人物正是布莱希特以后剧本中的主要形象。巴尔这个人物身上既有当时奥格斯堡人的某些特征，又有布莱希特喜爱的诗人维庸 (Francois Villon)、兰波(Arthur Rimbaud)、魏尔伦 (Paul Verlaine)和韦德金德的影子。

下一部剧作《黑夜鼓声》(Trommel in der Nacht,1919) 以德国十一月

革命为背景展开剧本中的矛盾和冲突。一个从第一次世界大战后归来的战士,发现未婚妻已与奸商同居,灰心丧气的主人公便投奔斯巴达克同盟,参加革命。后来未婚妻又回到他身边,与他重修旧好,此时他就离开革命队伍,与未婚妻过起了小家庭生活。他认为,最重要的是自己的利益,人人都是这样,他也不必例外。剧本流露出作家对革命失败感到的痛苦。1922 年,布莱希特因《黑夜鼓声》获得克莱斯特奖——当时德国的最高戏剧奖。

布莱希特创作初期,在一定程度上受到表现主义的影响,他的早期剧作《巴尔》(1918)和《黑夜鼓声》(1919) 就呈现出非传统的形式,如舞台布景不必“实”,只有“场”,不分幕,情节片段性,等等,但这两出戏的内容却是反表现主义的,塑造的都不是表现主义理想的“新人”形象。作家认为,善与恶是社会环境决定的,在这样一个邪恶的社会中,善良的新人不可能诞生,指望“新人”来改变世界是不可能的。《黑夜鼓声》中脱离革命队伍的主人公为了个人利益就抛弃了良心和社会道德。这个人物也是与表现主义的“新人”形象背道而驰的。通过《巴尔》和《黑夜鼓声》中的艺术形象,布莱希特对表现主义抽象的人道主义理想和伦理道德观念提出了质疑和挑战。

20 年代初 (1921/1922),布莱希特创作了剧本《在都市丛林中》(Im Dickicht der Städte),剧本通过芝加哥木材商人和图书管理员之间的争斗,表现大都会里人的寂寞,揭示了资本主义社会中人的异化。此剧于 1923 年在慕尼黑京都剧院 (Residenztheater)上演。从风格上来说,《在城市丛林中》彻底摆脱了表现主义关于“新人”的理想,而且演出有了叙事剧的雏形(剧中由一个爱发议论的人来对事件进行评说),从地理上来说,剧情发生在芝加哥,这直接或间接地为他以后剧本的情节发生地确立了一个标本。

1924 年 9 月布莱希特从慕尼黑迁居柏林,在马克斯·赖因哈特领导的德国剧院任艺术顾问。1924 年也是魏玛共和国克服经济危机,开始相对稳定的一年。不久,新流行的“新实际主义”延伸到了社会生活的各个方面,人们的审美趣味也随之发生了变化,文艺作品从激情转向理性。20 年代中期以后,布莱希特认真学习马克思主义,他的世界观和美学思想发生了巨大转变,他从当时人们的艺术趣味中认识到,传统戏剧已经

越来越缺乏生命力,戏剧如果不加以改革,必将失去观众。因此,他认为,必须摆脱以亚里士多德美学为基础的传统戏剧。经过探索和实践,以及从皮斯卡托的政治剧中得到启发,他创立了非亚里士多德戏剧(nichtaristotelisches Theater)。因为传统戏剧强调戏剧性,他称它为"戏剧性戏剧"(dramatisches Theater),与此相对,布莱希特的戏剧突出叙事性,所以称作"叙事性戏剧",即叙事剧(episches Theater)。布莱希特认为,叙事剧不仅要解释世界,还要起到改造世界的作用,其主要任务是对观众进行教育。30年代流亡期间,他创作了许多优秀的叙事剧,进一步完善了他的戏剧体系。关于他的叙事剧理论,我们将在下一章里进一步加以讨论。

1926年,布莱希特完成了喜剧《人就是人》(Mann ist Mann,1927)。剧本的情节发生在1925年基尔科阿的兵营。剧中当地的包装工人加利·盖伊是个"老好人",从来不会说"不"。这个只知道顺从的人,有一天被弄到兵营里去顶替失踪的机枪手。通过一个荒诞的情节,他"变"成了原来的那个机枪手。由于他不会反抗,只会服从,所以被军国主义改造成了没有人性的杀人工具。剧本深刻地表明,在一定条件下,人是可以变的。包装工人盖伊因为从不反抗,所以,在军国主义的改造下,就完全失去了个性,这个人和那个人,包装工人和机枪手也就没有了区别。在创作和修改这部作品的时候,布莱希特正在开始逐步确立自己的辩证唯物主义的世界观。辩证唯物主义认为,一切事物都处于发展和变化之中,而发展变化的根本原因在于事物的内因,外因只有通过内因才起作用。布莱希特把表现事物和世界的可变性看做是"叙事剧"的任务。作家以非凡的洞察力,预见到那些不会说"不"的人可能会给德国带来的灾难。在纳粹攫取政权之前,布莱希特的这部《人就是人》不啻是向德国人民发出的警示。在风格结构上,这部喜剧已经具备了叙事剧的很多因素,如剧中加入插曲;剧中角色同时起着叙述人的作用,既讲述幕后发生的事,又评点舞台上发生的事等。作家后来自己也称这部喜剧是第一部与叙事剧要求相符的作品。

《三毛钱歌剧》(Die Dreigroschenoper,1929)是布莱希特根据18世纪英国作家约翰·盖伊(John Gay)的剧本《乞丐歌剧》(Beggar's Opera)改编的。布莱希特对原剧作从主题思想,到内容、人物和情节都作了很大改

变,有的是根本性的改变。《乞丐歌剧》讲的是小偷和拦路强盗的故事,影射当时的英国首相及其辉格党政府,讽刺当时社会道德的堕落,而《三毛钱歌剧》的时间和地点是假定的,并没有影射攻击具体的人和特定时期的伦理道德,它讽刺和批判的是整个资本主义世界的秩序;主人公也由原作中的强盗头子改成了资产阶级,此外,还删去或增加了一些重要的人物和情节。这部歌剧同样对表现主义提倡的"新人"进行了批判。表现主义的"新人"想用道德来改造世界,这是无稽之谈,劳动人民只有推翻了罪恶的旧社会,有了饭吃,才能谈得上别的! 这部歌剧由库尔特·魏尔(Kurt Weill,1900—1950)作曲,于同年 8 月 31 日在柏林"造船工人大街"剧院(Theater am Schiff-bauerdamm)首演,随后该剧连续上演两百多场,创造了魏玛共和国戏剧演出的新记录,奠定了布莱希特的国际声誉。这部剧本在形式上有不少"叙述"及"夹叙夹议",作家所写的《〈三毛钱歌剧〉解说》中曾几次提到"叙事剧"这个表述,并指出:"叙事剧创作坚持唯物主义规律,它不关心激起观众的情绪,也不追求任何目的……"布莱希特看重的是事件的过程,而不是结局,观众事先知道了情节和结局,看演出的时候就不至于过分兴奋和激动,就可以理智地注视剧情的发展,并对剧中人物的行为做出评价和批判。这样,《三毛钱歌剧》的成功为他创立叙事剧理论打下了坚实的基础。

接着,布莱希特跟作曲家魏尔再度合作,创作了歌剧《马哈戈尼城的兴衰》(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny,1929)。马哈戈尼是一座虚构的城市,一座人们常见的资本主义城市。歌剧通过富于寓意的情节,描写了这座城市从繁荣到衰落的过程。后来有人传出,飓风将要摧毁这座城市。在臆想中的世界末日到来之前,人们为了享受最后的幸福,一个工人提出了"随心所欲"的口号。于是,大家吃喝玩乐,毫无节制。结果飓风并没有光临这座城市,那位提出"随心所欲"口号的工人倒因不能付清因挥霍而欠下的钱被判处死刑,当然他也没有为了保住性命而去行贿。到头来,决定一切的还是金钱。歌剧作者对资本主义世界秩序的批判是十分明显的。布莱希特在对歌剧《马哈戈尼城的兴衰》的说明中明确地提出了叙事剧的主张。

在对叙事剧理论的探索过程中,为了强调戏剧的社会教育功能,布莱希特创立了教育剧(Lehrstück) 这种独特的戏剧样式,使戏剧通过"寓

教于乐"方式对群众进行教育。教育剧和叙事剧,两者的基本出发点是相同的,都是要让观众把对剧中人物命运的共鸣转移到对人物行为方式的思考上来,将认识变为行动,促使观众不但要认识世界,而且要改造世界。在 1929 年至 1933 年间,他创作了一系列典型的教育剧:广播教育剧 (Radiolehrstück)《飞越大西洋》(Der Ozeanflug,1929)、《巴登教育剧》(Das Badener Lehrstück vom Einver-ständnis,1929)、《遵命者和违命者》(Der Jasager und der Neinsager,1930)、《措施》(Die Maβnahme,1930)、《屠宰场上的圣约翰娜》(Die heilige Johanna der Schlachthöfe, 1930)、《例外与常规》(Die Ausnahme und die Regel,1930)、《母亲》(Die Mutter, 1932)和《圆头党与尖头党》(Die Rundköpfe und die Spitzköpfe,1932);流亡期间还创作了《贺拉梯人和库里阿梯人》(Die Horatier und Kuriatier, 1934) 和《卡拉尔大娘的枪》(Die Gewehre der Frau Carrar,1937) 等教育剧。在这些作品中,剧作家创造了一个专为演绎各个方面的行为方式、看法、论点,并对此进行讨论的平台。但是这些作品"教"多"乐"少,"理"多"情"少;表现手段单调,情节简单化;人物形象不鲜明,不丰满,缺乏立体感,仅仅是观点、概念的传声筒;内容和结构流于公式化。这些都成了教育剧的致命弱点。这一方面表明布莱希特运用马克思主义观点来指导创作、反映生活的努力,同时也说明作家艺术上还正处于探索阶段。

《措施》中,四个在中国进行共产主义宣传的共产党员,其中的三个要处死那个最年轻的同志,理由是他的行动受感情支配,不太有理性,因而危害了革命运动。他们将这项"措施"交给由群众合唱队扮演的党的法庭来讨论。最后,这位年轻同志自己也赞同处死他的措施。在舞台上,群众组成的法庭和四位革命同志共同讨论这个措施的正确性,让观众受到教育,把舞台变成了课堂。作者的意图似乎想说明,进行革命不能光凭感情,而是要有高度的理性。显然,这种观点具有很大的片面性。《措施》于 1930 年 12 月 13 日在柏林首演后引起很大争议,官方认为布莱希特在利用此剧进行共产主义宣传。革命阵营内部对这出戏的意见也不一致。有的赞扬说,《措施》在艺术上的成就是划时代的,然而看了演出的德共代表则认为,这出剧为资产阶级反对共产党的所谓恐怖主义和反人道提供了论据,也有的指责剧作宣传的是"为达目的,不择手

段"的纳粹道德。

《屠宰场上的圣约翰娜》写于1929年至1930年。1929年开始的世界经济危机,使布莱希特得以深入研究资本主义的经济规律,并促使他创作这部剧本。剧本的主人公约翰娜怀着宗教的爱心,欲救屠宰场的工人于苦难之中,但她过于天真,反对暴力,想用"人性"去感化肉商大王,却为他所利用,为肉商大王的残酷剥削行为提供了道德庇护。后来工人罢工被镇压,当约翰娜来到他们中间时,在纷飞的大雪中跌倒在地,临死前她才意识到,要以暴抗暴。剧本将情节安排在屠宰场是有其寓意的,屠宰场正是资本主义世界人们在竞争中相互残杀的象征。《屠宰场的圣约翰娜》是布莱希特第一部具有鲜明马克思主义观点的剧作,也是他较为成功的一部教育剧。

《母亲》是对高尔基的同名小说比较自由的改编,剧中加进了很多布莱希特自己的创造,并与30年代初德国的形势联系起来。这出表现工人觉醒、号召工人阶级以实际行动参加革命斗争的戏,被政府报纸称为"共产主义宣传剧",演了几十场之后就被禁演。

1931年底开始创作、1932年完成的寓意剧《圆头党与尖头党》,是布莱希特第一部反法西斯戏剧,针对的是法西斯的种族理论。

这些教育剧中有的运用假面或采用歌曲来中断剧情等非亚里士多德戏剧形式,通过"陌生化手法"(或称"间离手法",Verfremdungstechnick)使观众对舞台上发生的事情进行理性的判断和思考,从而积极参加到变革社会现实的斗争中去,如《屠宰场上的圣约翰娜》、《母亲》、《圆头党与尖头党》等剧作已经采用了叙事剧的形式或者具有了叙事剧的特色。

20世纪20年代后半期至30年代法西斯专政前这段时间,是布莱希特生活和创作道路上具有决定性意义的转折时期,也是他马克思主义世界观的确立和叙事剧理论的形成时期。

第五节　小说创作

一　战争小说和反战小说

第一次世界大战以后，德国街头有两块标语牌，一块写着："永远不要再有战争！"另一块写着："永远不再有战争就等于永远不再有胜利！"两条标语代表着泾渭分明的两条道路。对于第一次世界大战，从战前到魏玛共和国一直存在两种不同的态度，反映在文学上则存在着战争文学和反战文学两种泾渭分明的文学，在小说中的表现更为明显。

严格地说，把战争文学(Kriegsliteratur)同反战文学(Antikriegsliteratur)相对照并不确切，因为战争文学是军事文学的一种，它以战争或战争经历为题材，探索战争中军人的行为和感情，既包括宣扬战争的文学，也包括反对战争的文学，战争小说 (Kriegsroman)和反战小说(Antikriegsroman)的概念情况亦然。但在日常生活中，人们习惯约定俗成地对"战争文学"这个概念作狭义的理解，即将它理解为宣扬战争的文学，以便与"反战文学"相对照。我们下面的叙述中，"战争文学"一词就是指其狭义上的意义。

(一) 战争小说

德国在第一次世界大战中失败了，但是军国主义和民族沙文主义思想并没有随战争的失败而消失，相反，一些人的思想上更滋长了复仇主义，他们美化战争，把战争英雄化和神秘化，渲染士兵在战场上的"英雄行为"，把战争浪漫主义化，因此以宣扬军国主义和民族沙文主义为宗旨的战争文学也应运而生，如汉斯·格林 (Hans Grimm,1875—1959)宣扬德国人缺少"生存空间"、必须到国外抢夺殖民地的长篇小说《没有生存空间的民族》(Volk ohne Raum,1926)，维利·费斯佩尔 (Willi Vesper,1882—1962) 宣扬法西斯纲领的长篇小说《艰难的家族》(Das harte Geschlecht,1931)，奥托·格梅林(Otto Gmelin,1886—1940)宣扬帝国思想的长篇小说《新帝国》(Das Neue Reich,1930)，约瑟夫·马格努斯·魏纳(Josef Magnus Wehner,1891—1973)颂扬战争的长篇小说《凡尔登前面的七日》(Sieben vor Verdun,1930)，鲁道夫·格奥尔格·宾丁 (Rudolf Georg Binding,1867—1938)美化战争的小说《不朽》(Unsterblichkeit,1922) 等。这些战争小说不仅毒害人们的思想，美化战争，对第一次世界大战作了

历史唯心主义的解释，而且也为法西斯的滥觞和希特勒发动世界战争大造舆论。这些都表明，在魏玛共和国内部纳粹文学就已经启动，并且开足了马力。

战争文学的代表作家中，最有名的是恩斯特·容格尔(Ernst Jünger,1895—1998)。这位出身于海德堡药剂师家庭的作家，他的一生颇有点传奇色彩。他非常高寿，活了103岁，这在德国作家中是绝无仅有的。1913年为参加法国外籍军团，他从家中出走；第一次世界大战期间，出于冒险的乐趣和"爱国主义"，他自愿报名参军，当了步兵少尉，并担任突击队队长，在西线战场负伤，曾获得一级铁十字勋章和"旌尔殊勋"最高军功勋章；第二次世界大战期间，他又作为一名上尉重赴西线战场，后因同密谋刺杀希特勒的军官集团有间接联系而被开除军籍。尽管他根深蒂固的军国主义和民族主义思想与纳粹思想是同一条血脉，但他又不把自己等同于纳粹分子，不完全与纳粹沆瀣一气，有时还表现出一点反对派的立场。1933年他拒绝普鲁士科学、艺术与教育部长伯恩哈德·鲁斯特(Bernhard Rust)恩赐的普鲁士艺术科学院院士的称号(谢绝这个称号的还有斯特凡·格奥尔格和汉斯·卡罗萨)。纳粹统治期间，他写的一部对侵略战争表示不满的长篇小说《在大理石悬崖上》(Auf den Marmorklippen,1939)竟然通过了书报检查。他早年是狂热的军国主义者，后来又改变信念，坚信和平和个人尊严，他还从坚定的虚无主义者转变为信仰基督教。他写了大量作品，大部分作品都散发着毒素，但是他的作品文体优美，风格典雅，是位出色的文体学家。

容格尔就是这样一位复杂的作家，一个矛盾的统一体。

容格尔的第一部引起轰动的书《在枪林弹雨中》(In Stahlgewittern,1920)是"突击队长的日记"，是一本浸透着军国主义思想、美化战争的作品，颂扬"戴着坚固的钢盔"的德国士兵那种"灼燃的前进欲望"。在风格上，他以平静和朴素的笔调记述和描写自己的战争经历，不加夸张和渲染，显得客观而真实，像是文献记录，也就是所谓"新实际主义"风格。魏玛共和国时期，他还发表了《战斗：内心的体验》(Der Kampf als inneres Erlebnis, 1922)、《125号树林》(Das Wäldchen 125,1925)、《火与血》(Feuer und Blut,1925)和《工人》(Der Arbeiter,1932)等作品。他的这些作品根据达尔文生存竞争的理论和尼采的权力意志说，把战争说成是一

种自然现象,一种不可抗拒的生命法则,是净化人们心灵的手段,而决定士兵行为的则是对血的饥渴、战友情谊和长官意志,并认为,德国在战争中遭受的苦难是新生和胜利的前奏。容格尔在作品中美化战争,颂扬“英雄主义”,鼓吹反民主的民族主义和优生学;同时他对社会进步抱着敌对态度,否认工人阶级的历史和政治作用。这些都为法西斯意识形态作了准备,因而受到纳粹以及德国民族主义者和保守势力的青睐。

后来,面对希特勒的野蛮行径和战乱,他的思想出现了一些变化,他的内心深处与纳粹逐渐疏远。前面提到,他于1939年写的长篇小说《在大理石悬崖上》就对希特勒发动侵略战争、蹂躏别国表示不满,稍后在《花园和街道》(Gärten und Straβen,1942)、《照射》(Strahlungen,1949)和《军事占领的年代》(Jahre der Okkupation,1958)中又为自己的立场进行辩解。在为纪念他战死在意大利的儿子而写的《和平》(Der Friede,写于1943年,出版于1948年)一书里,容格尔明显转变思想立场,表示坚信和平和个人尊严。这些变化使他在第二次世界大战末期受到纳粹给予的禁止写作的处分。但是这些仍不能抵消他在思想上为纳粹鸣锣开道的罪行,所以1945年以后他被禁止发表作品,不过禁令不久就取消了。

(二)反战小说

与战争文学相反,那些受战争宣传的蛊惑,怀着“保卫祖国”的“英雄主义”热情走上战场的人,很快就目睹了战争的残酷以及给人类造成的巨大灾难,渐渐觉悟起来,所以战争期间及战后,许多作家基于人道主义、和平主义或无产阶级革命立场,积极创作各种类型的反战、反英雄作品,揭露德国军国主义的罪恶,战争的残酷与荒谬,控诉战争给人民所造成的生理和精神创伤以及对人类文明造成的巨大破坏,表现人民反对战争的决心和对未来所抱的希望与憧憬。对战争进行反思,要弄清楚资产阶级是怎么把各国人民煽动起来进行互相残杀等问题,需要一定的时间,所以反战文学大致上是在第一次世界大战结束后十年涌现的。约·贝希尔的反战诗歌和小说、阿尔贝特·埃伦施泰因的诗歌、格奥尔格·冯·德尔·弗林(Georg von der Vring,1889—1968)的日记体长篇小说《士兵祖伦》(Soldat Suhren,1927)和自传体小说《拉法耶特战俘营》(Camp Lafayette,1929)、埃德勒夫·克彭(Edlef Köppen,1893—1939)的长篇小说《战报》(Heeresbericht,1930)和特奥多尔·普利维(Theodor Plievi-

er,1892—1955)的《皇帝走了,留下了将军》(Der Kaiser ging, die Generäle blieben,1932)等都很有名。但是反战文学的代表作家是雷马克、阿诺尔德·茨威格、路德维希·雷恩和恩斯特·格莱泽,他们的反战小说在魏玛共和国后期反响很大,社会效果很好,特别是20年代中期以后法西斯势力羽毛渐丰,活动日益猖獗,人们重新面临着新的战争危险的时候,反战小说的出现意义更为重大。雷马克的《西线无战事》(Im Westen nichts Neues,1929)、雷恩的《战争》(Krieg,1928)和阿·茨威格的《格里沙中士案件》(Der Streit um den Serganten Grischa,1927)等作品与法国作家巴比塞(Henri Barbusse)的《炮火》(Le Feu,1916)、美国作家海明威(Ernest Hemingway)的《太阳照样升起》(The Sun Also Rises,1926)和《永别了,武器》(A Farewell to Arms,1929)一样,在世界文学中树起了反战文学的里程碑。

1. 埃里希·马利亚·雷马克

以反战小说《西线无战事》闻名于世的德国作家埃里希·马利亚·雷马克 (Erich Maria Remarque,1898—1970) 原名埃里希·保尔·雷马克(Erich Paul Remark), 出身于德国奥斯纳布吕克的一位书籍装订工的家庭,祖先是法国人。1915年进入师范学校读书,翌年便被征入伍,参加第一次世界大战,曾五次负伤。战后回母校继续修完课程,后当过教师、工人、商人、报纸撰稿人等,1925年起在柏林担任体育记者。1929年发表的反战小说《西线无战事》受到极大欢迎,使他一夜之间成为世界知名作家。1929年他就离开了德国,先在法国,1931年移居瑞士的阿斯科纳(Ascona)。1933年希特勒上台后,并没有因为雷马克在国外而放松对他的迫害,他的作品被禁,并遭公开焚毁,1938年被褫夺国籍。1943年他在德国的妹妹受到株连,说她不相信德国会取得胜利而被处死。1939年雷马克到美国纽约,并于1947年加入美国国籍。1945年后他在美国纽约和瑞士马焦雷湖畔阿斯科纳的波多隆科(Porto Ronco)两地居住,1970年9月25日在瑞士洛迦诺逝世。

《西线无战事》(Im Westen nichts Neues,1929) 是雷马克第一部成功之作,也是他的成名作,为作者赢得了世界声誉。小说的主人公保罗·博伊默尔在学校教师的煽动下,报名当了志愿兵,参加第一次世界大战。通过他的自述,小说描写了他和七个伙伴的战争经历和体验。保罗经历

了战场上的一切:修筑堑壕工事,侦察敌军阵地,日常操练,捉虱子抓老鼠的战壕生活,看管战俘,最疯狂、最恐怖的战斗……目睹种种惨状,他感到十分迷惘,他的心灵受到难以治愈的创伤。保罗在回家休假时,已经没有了过去的"英雄气概"。他也受伤住过院。伤好后他又被派往前线,这时德军已处于劣势,士兵中间弥漫着厌战情绪,他的几个知心同学和伙伴非死即伤,全班只剩下他一人了。1918 年 10 月的一天,在和平即将来临之际,他中弹阵亡。那一天整个前线显得沉寂和宁静,战报上写着:西线无战事。

小说的成功首先在于它清醒、冷峻、真实地描写了战争的荒谬及其残酷和恐怖。作者从人道的立场出发憎恨和鞭笞战争,表达了饱尝战争苦难的人们的愿望和心声。小说中,保罗等年轻人在整训时曾到野战医院去看望伙伴克默里希,所见的一切让他们感到触目惊心。不久前克默里希还同他们一起烤马肉吃,而现在他的双腿已被截去。他细声对保罗说:"我死以后,给我妈妈写封信……另外,把我的皮靴送给米勒……"突然,一阵呻吟之后,这个 19 岁士兵的生命结束了,脸上满是湿漉漉的泪水。对于战争的残酷和罪恶,小说进行了淋漓尽致的描绘和揭露。整部小说都弥漫着战争的硝烟,响彻着枪炮的撕裂声,飞溅着鲜血和肉浆。一场炮击就使许多士兵长眠不醒。喷着火焰的炮弹将树木折断,撕成碎片;大地在崩裂,泥块像雨点般洒落下来。保罗躲在坟坑里,发现盖在身上的掩蔽物原来是死人。战场上的情景真是惨不忍睹:有的死了,脸上毫无血色;有的还活着,但头盖骨已炸开;有的在奔跑,而双脚已炸断;还有的没有嘴,没有下巴,没有脸庞;有的为了不让伤口流血致死,就用牙齿咬住自己胳膊上的动脉,长达两个小时……

小说揭露和谴责了德国帝国主义鼓吹的"钢铁青年"、"保卫祖国"、"保卫人民"等一整套欺骗宣传,令人信服地刻画了当时"迷惘的一代"或"失落的一代"德国青年的心态、情绪和他们的醒悟。小说中所写的八个士兵的痛苦经历和悲惨结局反映了一代人的命运,因而引起千万人的共鸣。保罗有次回家休假,发现自己同亲友之间已经横着一条鸿沟,相互之间已经没有共同语言。他所经历的残酷战争和见到的难以想像的一切,使他进一步看到战争的残酷,心里感到十分迷惘。保罗已经没有了昔日的"英雄气概",也从不提及前线的"英雄事迹"。在家乡的蓝天

下,保罗真想把战争忘却,希望它永远过去,可是他又该走了,心里充满离愁别绪。母亲为他买了两条羊毛衬裤,让他带去,保罗心里疼得像刀割。随着战争的推移,保罗他们对战争的性质逐步有所认识,甚至发出了“该死的卑鄙的战争”的诅咒。所有这些描写,彻底粉碎了德国军国主义所宣扬的战争浪漫主义。保罗和他被“战壕情谊”紧紧联结在一起的伙伴常常在一起思考战争问题。他们认为,敌对双方的大多数士兵都是普普通通的人,他们之间所以互相残杀是因为有些人要靠战争发财,并觉悟到“战争把我们的一切都毁了”。

保罗和他的伙伴是一群热爱生活、珍视生命、富于同情心的年轻人,是战争机器把他们卷进了这场人类大屠杀之中,使他们个个都变成了危险的野兽,正如主人公所说:“我们年方十八,刚刚开始热爱世界,热爱生活;而我们却不得不把它打个粉碎。那第一颗炮弹,那第一次爆炸,在我们的心头炸开了。我们同行动、同渴求、同进步的联系被切断了。我们再也不相信这些个东西了;我们相信战争。”战场上,为了自己免遭毁灭的那种求生的欲望驱使他们疯狂地扫射。有次战斗中,保罗趴在水深及肚的弹坑里,突然有个人跌了进来,保罗出于自卫,发了疯似的一拳揍过去,那人颓然倒下,不久就死了。保罗感到非常内疚,这是他亲手杀死的第一个人。死者是法国排字工人,保罗记下他的地址和姓名,承诺要帮助他的家人。有一次他们赶上一个掉了队的法国兵,一铁锹就劈开了他的脸。保罗在一个训练营地看管俄国战俘时,他觉得这些俄国人是清白的,只是由于“一道命令”才使他们同他成了仇敌,所以他很同情这些战俘。富于同情心、热爱生活、珍视生命,却又要杀人,疯狂地杀人——这就是啃噬保罗他们内心的矛盾,一种无法解脱的战争悖谬。作者在小说中着力描写和渲染的“战友情谊”也令人难忘。热爱生命的年轻士兵尚未享受生活,就一个个成了炮灰,熄灭了青春生命之火,这怎能不催人泪下!小说深刻地揭示了主人公悲剧性命运的根源。

雷马克深谙有张有弛的写作之道,小说描写了让人喘不过气来的战争场景,也描写了营房和后方野战兵站的日常生活画面。在兵站里,保罗他们又变成了爱说爱笑的人,他们常常在夜间偷偷游到运河对岸去同法国姑娘厮混。他们带去的是军用面包、纸烟和上好的肝浆灌肠;小说还通过保罗的休假,反映了战时德国老百姓的思想和日常生活。

小说的叙事风格冷峻、清醒而客观，文笔简洁，描写逼真，作者对战斗场景的描绘，令读者像看立体电影一样，有一种身临其境的感觉，书中对年轻士兵在战场上恐怖心理的描写深深震撼着读者的心。小说的结构比较松散，许多章节都可以独立成篇，合在一起又构成一部完整的小说。

《西线无战事》这部小说是雷马克根据自己的亲身经历于1927年下半年写成的，和作家的其他作品一样带有自传性。小说1928年在《福斯报》(Vossische Zeitung)上连载，1929年出版，受到热烈欢迎，反响极其强烈，第一年的发行量就达120万册，同年出版的英译本，六星期内就销售了27.5万册，加上其他语种的译本，当时总发行量在500万册以上，成为"古今欧洲书籍的最大成就"。但是小说也招来一些有沙文主义思想的人的攻击，他们也看出了小说中保罗和他的战友的遭遇是对战争的控诉，称这部小说是对前线士兵的侮辱。后来纳粹分子对小说中所表现的反英雄主义态度更是不能容忍。1930年由小说改编拍摄的美国同名电影准备在柏林上映时，纳粹党魁戈培尔便唆使一帮希特勒青年团员对剧场进行捣乱和破坏，最后影片被禁映。与此相对照的是法国人民对小说和电影的理解。苏联科学院编的《德国近代文学史》(上)记述了一个感人至深的小故事：有一次亨利希·曼在法国巴黎观看这部电影，当电影放映到保罗在弹坑里打死一名法国士兵后探出脑袋，法国狙击手举枪向他瞄准时，一位法国妇女大声喊道："别开枪！"她恳求法国人饶恕刚刚杀死一个法国人的德国人。

1931年雷马克出版了被视做《西线无战事》续篇的长篇小说《归途》(Der Weg zurück)。作品描写从战场上活着回来的"失落的一代"，面对失败的痛苦和战后德国的社会现实，只好消磨在酒精里，沉溺在对前线"战友情谊"的回忆中。

沉寂六年之后，雷马克从1938年起又发表了多部长篇小说，其中反映战后"迷惘的一代"的失落感和幻灭感以及通货膨胀年代生活的有《三个战友》(Drei Kameraden,1938)、《黑色方尖碑》(Der schwarze Obelisk, 1956) 和《老天无宠儿》(Der Himmel kennt keine Günstlinge,1961)；描写纳粹统治时期德国流亡者生活的有《流亡曲》(Liebe deinen Nächsten, 1941, 又名《爱你的亲人》)、《凯旋门》(Arc de Triomphe,1946)、《里斯本之夜》

(Die Nacht von Lissabon,1961) 和作家死后一年出版的《天堂阴影》(Schatten im Paradies,1971);反映第二次世界大战的有《生命的火花》(Der Funke Leben,1952) 和《生死存亡的年代》(Zeit zu leben und Zeit zu sterben,1954)。

上述作品中,《凯旋门》最成功,影响最大。故事发生在 1938 年至 1939 年的巴黎,主人公是流亡巴黎的德国医生拉维克。情节由两条并行、交叉发展的主线组成。一条是缠绵悱恻、荡气回肠的爱情故事,另一条是拉维克向纳粹的复仇斗争。受尽纳粹折磨的外科医生拉维克成功地逃出集中营后来到巴黎,在塞纳河畔与美丽女子琼恩·玛多邂逅,相爱。爱情使他精神振奋,获得了生活的勇气。不久,拉维克在巴黎街头偶然发现了曾残酷迫害过他的纳粹秘密警察头目哈克,而哈克却没有认出他来。拉维克心中升起复仇的烈焰,决心除掉这个法西斯分子。有次散步时他抢救了一位在事故中受伤的女人,警察赶来,得知拉维克没有证件,是非法逗留巴黎的,便将他驱逐出境。三个月后,拉维克又回到巴黎。可是琼恩却变了,这时她和一个演员生活在一起。后来拉维克终于找到了复仇的机会,将仇人哈克处死。然而,不幸的是,琼恩却被一个心存醋意的演员开枪击中。临死前她再次向拉维克表达了自己的爱情。这时已是 1939 年 9 月初,通过巴黎《晨报》的号外,拉维克知道德国法西斯军队已经占领波兰,法国已向德国宣战,第二次世界大战全面爆发了。一个晦暝的夜晚,他和其他没有护照的流亡者一起被押上卡车,驶过没有灯火的凯旋门,送往法国的集中营。

拉维克是个性格坚强、处事冷静的人,作为医生,他医德高尚,设计除掉纳粹秘密警察哈克的行动具有象征性意义,它说明纳粹分子逞凶于一时,激起了人民的极大仇恨,哈克的下场是注定的。但拉维克行动的动机是出于个人复仇,与当时欧洲各国的反法西斯运动和组织没有任何联系,他要捍卫的只是“最普通的人道法则”,他还没有越出个人主义的圈子,成为革命者,虽然他复仇的客观效果是一次成功的反法西斯斗争。最后,世界大战已经全面爆发,此时拉维克可以搞到一张假护照,有可能逃离法国,但他莫名其妙地决定留下,虽然他明知留下来就意味着被送进法国的集中营。这实在让人难以理解。拉维克的行为和处世准则有着作家本人的影子。雷马克自己也不参加任何社会、政治活动和反

法西斯运动，不参加任何派别，甚至连作家组织也没参加，而一直幻想着实现自己的人道主义理想。和雷马克某些结构松散、情节淡化的小说不同，《凯旋门》不仅结构紧凑，情节动人，也表现了作家娴熟而高超的艺术手法。小说的英译本先于德文原著出版之前在美国面世，引起轰动，成为畅销书，发行200万册以上，加上不久其他十几种文字的译本，又印行500万册，为作者赢得了第二次辉煌。

雷马克还写过剧本，并将自己的多部小说改编成电影，搬上银幕。作家于1963年获奥斯纳布吕克的尤斯图斯·默泽尔奖章 (JustusMöser-Medaille Osnabrück)，1967年获德意志联邦共和国大十字勋章(Gr. Bundesverdienstkreuz)，1968年获阿斯科纳荣誉市民称号，生前还是德国语言文学科学院(Deutsche Akademie für Sprache und Dichtkunst)的通信院士。

2. 阿诺尔德·茨威格

阿诺尔德·茨威格(Arnold Zweig, 1887—1968) 出身于西里西亚格洛高 (Glogau，今波兰格沃古夫) 的犹太手工业工人家庭，他以全景式地描写第一次世界大战的长篇系列小说而取得重大文学成就，成为著名的德国反战文学的代表，也是少数几个没有在集中营里或流亡中死去的犹太作家之一。1907年至1915年他先后在几座城市的大学学习日耳曼语言文学、历史、哲学、艺术史和心理学，以及英、法、意等语言。第一次世界大战期间，他于1915年被征入伍，在塞尔维亚和法国服役，参加过凡尔登等战役。这次战争经历使他目睹了帝国主义战争的残酷和罪恶，对他的思想和创作产生了决定性的影响。还在上大学之前，1906年，阿·茨威格就开始了文学创作，战后继续写作，并做编辑工作。1919年，他定居慕尼黑郊区施塔恩贝格湖畔(am Starnberger See)专事写作，同年发表著名政论《在斯巴达克墓前的悼词》(Grabrede auf Spartakus,1919)，强烈谴责反动势力杀害卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡的罪行。1929年担任德国作家保护协会 (Schutzverband deutscher Schriftsteller)主席，并获毕希纳奖。1933年希特勒上台后，阿·茨威格被剥夺了德国国籍，他流亡国外，辗转捷克斯洛伐克、瑞士和法国，最后定居巴勒斯坦。流亡期间他除参与多种反法西斯流亡刊物的编辑工作外，还主编《东方》(Orient)杂志。1948年回到柏林东部。

阿·茨威格是在印象主义、尼采哲学思想、新康德主义、生命哲学，尤其是弗洛伊德理论的影响下开始文学创作的，是19世纪和20世纪之交唯美主义文学的典型代表，思想上倾向人道主义和和平主义，叙事作品非常注重心理描写。在战前的中篇小说《孩子》(Das Kind,1911)和中篇小说集《克劳迪娅的故事》(Die Novellen um Claudia,1912)中，作家敏锐地观察上层知识分子，并以嘲讽的笔触描写他们的痛苦，同时也流露出对晚期资产阶级的教养还抱有幻想。《克劳迪娅的故事》是作家获得成功的第一部作品，显示了作家精通心理描写，并善于深刻把握知识妇女的性格特征。有些作品如小说《野兽》(Die Bestie,1914)还流露出作家的某些保守倾向。阿·茨威格同弗洛伊德的私交颇深，他在流亡时期积极学习马克思主义的时候，弗洛伊德思想对他的影响也没有减少。20年代，阿·茨威格又创作了《唤来的影子》(Gerufene Schatten, 1923)、《以前的足迹》(Frühe Fährten,1925) 和《虹》(Regenbogen,1925) 等多部短篇小说集。

第一次世界大战期间和战后的经历，以及战争造成的灾难促使他对社会发展问题进行深入的思考和研究，成为无情的时代批判者，并在一系列描写人物命运的长篇小说中揭示工人同社会的冲突。20年代中期以后，作家的创作转向新实际主义和现实主义，他打算把战争及其社会的和心理的后果作为“从帝国主义到社会主义时代这个过渡时期的文学文献”广阔地、史诗般地加以表现。于是，在长达三十年的时间里，阿·茨威格陆续推出了反映第一次世界大战的六部长篇系列小说，对普鲁士的军国主义传统作了系统而深刻的分析。系列小说的总标题为《白人大战》(Der groβe Krieg der weiβen Männer)，它包括：《格里沙中士案件》(Der Streit um den Sergeanten Grischa,1927)、《1914年的年轻女子》(Junge Frauen von 1914,1931)、《凡尔登的教训》(Erziehung vor Verdun, 1935)、《国王登基》(Einsetzung eines Königs,1937)、《停火》(Die Feuerpause,1954) 和《时机成熟》(Die Zeit ist reif,1958)。按小说所描写的历史事件的时间顺序排列，以上六部小说的先后次序是：《时机成熟》、《1914年的年轻女子》、《凡尔登的教训》、《格里沙中士案件》、《停火》、《国王登基》。主人公维尔纳·贝尔廷贯穿六部小说。

《时机成熟》反映的是第一次世界大战前资产阶级及其知识分子的

状况。1913 年，法律系学生维尔纳·贝尔廷和艺术系学生、大银行家之女莱诺蕾·瓦尔相爱。贝尔廷主张超阶级的艺术，不相信会发生战争，但对普鲁士军国主义不满，并公开谴责军事暴行。战争爆发后，贝尔廷认为这是强加于德国的战争，应积极保卫祖国。但是，随着战争的延续，他和莱诺蕾开始认识到彻底改变社会现实的时机已经成熟。

《1914 年的年轻女子》描写一位资产阶级年轻女子成长为战争反对者的过程。战争爆发的第二年，贝尔廷被征入伍，他对能参加“保卫祖国”的战斗感到光荣。莱诺蕾和贝尔廷的婚事遭到她银行家父亲的反对，已经怀孕的莱诺蕾不得不堕胎。她还了解到许多前线士兵的悲惨遭遇，渐渐认识到战争的残酷，逐渐成长为战争的反对者。战争也冲击到瓦尔一家，莱诺蕾的父母亲对军国主义的信仰开始动摇，并改变了对贝尔廷的态度，同意女儿和贝尔廷的婚事。贝尔廷获悉此喜讯，请了四天婚假。婚后即随军开往西线。

《凡尔登的教训》表现一位资产阶级知识分子在战火中的苦涩经历以及他对人道主义的探寻。贝尔廷参加了 1916 年德法之间进行的凡尔登战役，因出于同情而给战俘水喝，结果遭到上司斥责，被遣往前线修铁路，途中他结识了克罗辛下士。克罗辛因揭发军官受贿和侵吞士兵的给养而被派往敢死营，第二天就战死了。克罗辛的哥哥向军事法庭提出控告未果，不久也在敌军的空袭中身亡。贝尔廷直到战争结束才回国与莱诺蕾重聚。凡尔登的教训一直萦绕在他的心里。通过战争的磨练，贝尔廷认识到这个世界没有理智，没有正义，只有奋起反抗，才能获得生的权利。

《格里沙中士案件》是这个长篇系列小说中最著名的一部，小说情节围绕一起违法处死一名俄国战俘的事件展开。1917 年俄德双方停火期间，俄国战俘格里沙中士逃出立陶宛德军战俘营，在茂密的波兰森林里遇到俄国游击队女队长巴布卡，两人相爱。格里沙为了逃脱德军的魔掌，手持巴布卡给他弄来的一张已故德国士兵比舍夫的证件，冒充是从俄军逃出来的。他在返回家乡的途中不幸落入德军之手，并以间谍罪被判处死刑。这时格里沙只得说出自己的真实身份。围绕这个案件，在前线的吕霍夫将军与后方的东线司令席芬察恩将军之间引发了一场争论。吕霍夫和席芬察恩是两个相互对立的人物。在弄清格里沙确是俄国

战俘的身份后,吕霍夫、他的侄子和副官温弗里德上尉以及贝尔廷等为挽救格里沙的生命做出种种努力,他们根据人道主义和公正的原则,认为应该撤销对格里沙的死刑判决;虽然已经证明格里沙无罪,但席芬察恩因害怕在俄国十月革命的影响下德军内部厌战和反战情绪会不断高涨而置法律于不顾,仍坚持将格里沙以间谍罪处死,企图以这种杀一儆百的办法来整饬东线德军日益松懈的纪律和重振低落的士气。吕霍夫代表作者心目中的法制、公正与正义,席芬察恩则是德国军国主义刚愎自用、专横残酷的典型。格里沙这个形象令人信服地体现了在战神的车轮下丧生的各国普通士兵的悲剧性命运。就在格里沙被枪决的同时,巴布卡生下了一个她和格里沙的女儿,格里沙反对战争、憧憬和平的生命在延续……小说的成功之处在于通过一个俄国普通士兵与德国军事官僚机构的悲剧性冲突,展示了广阔的现实生活的画面,描写了德国陆军这个庞大的军事机器,揭示了德国军国主义的本质和特点。

《停火》描写的是德国后方对苏联和平建议的反应。俄国十月革命胜利后,德苏双方举行和谈,实现了停火。这时贝尔廷在吕霍夫将军的司令部担任文书。战争的经历提高了他的觉悟,他向朋友们讲述自己在凡尔登所受的教育,还到附近的野战医院去照顾一个两年前他曾在军事法庭上为之辩护过的士兵,并设法营救一个社会民主党的士兵。小说最后,基尔水兵起义的消息使贝尔廷更加认识到,只有用铁拳粉碎统治势力,才能获得和平和正义。

《国王登基》揭露了围绕立陶宛王位问题所耍弄的卑鄙的阴谋诡计,描写了各种政治势力进行的较量。停战以后,德军指挥部想在德国刺刀的保护下立一位德国王子为立陶宛国王,以防止“布尔什维克的危险”,德军东线司令部为了控制和掠夺立陶宛,也竭力促成此议。读者在《格里沙中士案件》里就熟悉的那位吕霍夫的侄子和副官温弗里德上尉被指派到东线司令部任职。他受到在司令部新闻部任职的贝尔廷反战思想的影响,看穿了军队上层的政治阴谋,同情立陶宛人民,支持成立立陶宛国民议会的方案。温弗里德上尉因此被诬陷为间谍,被关进劳动营,强制劳动。在那里,上尉目睹了德国军国主义的罪恶和对“不满分子”的残酷镇压。他不再存在幻想,决心辞职,离开司令部。小说表现了温弗里德上尉的觉悟过程,这对当时怀着爱国主义热情参加战争的德

国知识分子来说，是具有典型意义的。

在这部《白人大战》系列小说中，阿·茨威格以心理现实主义的手法，细腻地描绘了一幅第一次世界大战的全景图，说它是第一次世界大战的"百科全书"一点也不为过。系列小说还显示了作家驾驭重大题材和繁复生活画面的才能。阿·茨威格善于通过对一个事件，一个普通人物的命运进行史诗般的描绘，使个别事件或人物命运同关乎到人类命运的大事联系起来，使第一次世界大战得到了全景式的表现。这六部长篇小说揭露和控诉了德国军国主义的罪行，揭示了帝国主义战争的本质和根源，分析了战争给人民造成的精神创伤及其可怕的恶果，表达了作者反对战争、渴望和平的思想。在战火中，贝尔廷思想渐渐提高，政治上不断觉醒。从贝尔廷觉悟的历程中，也可看到作者自己的影子和他思想转变和发展的轨迹。这组系列小说结束于俄国十月革命的爆发是具有象征意义的。这六部小说，特别是《格里沙中士案件》的成功不仅与作家坚定不移的和平主义态度有关，它也得益于出色的客观主义的表现方法。总的来说，阿·茨威格的全部作品可以从两个方面来看：一方面，作为有强烈使命感的共产党员，他要表现帝国主义和资本主义势力是如何用阴谋诡计来破坏世界和平的；另一方面，他的作品又没有纯粹为阶级斗争作宣传。这部系列作品中，各个主人公的反抗一般都没有采取暴力行动，这也反映了主导作家思想的是和平主义。德国批评家 K. H. 克拉姆贝格 (K. H. Kramberg)指出："茨威格的全部作品中，人性的反叛是极其和平主义的。这种反叛放弃任何暴力，即使是人道主义革命也不采取进步暴力方式。"这组系列小说为作者带来了世界声誉，其中《格里沙中士案件》是最早写出的一部，也是最成功的一部，它与雷马克的《西线无战事》和雷恩的《战争》一起，成为三部著名的德国反战小说。

在创作《白人大战》长篇系列小说期间，阿·茨威格还发表了长篇小说《德·弗连特还乡》(De Vriendt kehrt heim,1932)，倡导阿拉伯人和犹太人合作，并反对犹太复国主义的狭隘民族主义。30 年代末开始创作的《万兹贝克之斧》(Das Beil von Wandsbek)1943 年先以希伯来文出版，德文版于 1947 年出版。小说描写了社会各个阶层的人物，它不仅讴歌了反法西斯战士的英雄主义，揭露法西斯的血腥罪行，而且是最早对法西斯统治时期那些随波逐流的人进行心理分析的作品之一，也是一部全

景式的长篇小说。1962年阿·茨威格发表的最后一部长篇小说《梦是珍贵的》(Traum ist teuer)，描写第二次世界大战期间一位德国医生的思想转变过程。

阿·茨威格所创作的大量深层次的作品反映了从威廉德国时期到第二次世界大战后德国知识分子世界观的变化。除叙事作品外，他也写戏剧和诗歌，还写了大量文学评论和政论文章。战后，阿·茨威格继魏玛共和国时期和流亡时期之后，在民主德国获得第三次荣誉：1949年至1967年担任民主德国人民议院(Volkskammer)代表，1951年获民主德国国家奖(Nationalpreis)，并于1950年至1953年担任民主德国艺术科学院(Akademie der Künste der DDR)主席。1957年担任国际笔会民主德国中心(PEN–Zentrum der DDR)主席。

反战文学的另两位代表作家是路德维希·雷恩和恩斯特·格莱泽。

3. 路德维希·雷恩

《战争》的作者路德维希·雷恩(Ludwig Renn,1889—1979)，原名阿诺尔德·弗里德里希·菲特·冯·戈尔森瑙 (Arnold Friedrich Vieth von Golssenau)，出身于德累斯顿贵族世家，父亲曾长期担任萨克森王朝储君的老师，是位"太傅"。雷恩在优裕的环境中度过了幸福的童年，由于健康的原因，1910年才从德累斯顿皇家中学毕业。他参加了第一次世界大战，成了帝国军队失败、帝国崩溃的见证人；他深切体验了战争的残酷，逐渐成长为战争的反对者。1920年退役后，他开始了学习和游历：在哥廷根、慕尼黑和维也纳的大学学习历史、法律、俄语和艺术史；游历意大利、希腊、土耳其和埃及等国。1924年，雷恩完成了于1916年开始写作的小说《战争》(Krieg,1928)，并开始创作《战争》的续篇《战后》(Nachkrieg)。1926年他开始接触马克思主义。1928年对雷恩来说有着特殊的重要意义。这一年他双喜临门：加入了德国共产党，出版了反战小说《战争》。这部小说的巨大成功，使得它的作者的名字越出了德国国界。入党以后，雷恩积极参与创建德国无产阶级革命作家联盟的工作，并编辑联盟的机关刊物《左翼》。

长篇反战小说《战争》以第一人称的叙事形式，描写第一次世界大战期间上等兵路德维希·雷恩从战争动员开始到德军溃败后回到国内的经历。小说叙述主人公在西线的所见、所感、所想。主人公随他的连队

入侵中立的比利时，进攻法国。战争期间，主人公曾负伤，住进野战医院，因丹毒化脓，只能整天躺着，后来被提升为副司务长。小说都是通过普通士兵的视角描写了几次大战役，战争相持、阵地战、撤退、溃败……真实再现了战争的残酷，深刻揭露了帝国主义发动战争的卑鄙目的。小说令人信服地表明，那些普通士兵，无论是永远躺在战场上的还是幸存者，他们都是战争的牺牲品。小说主要表现主人公所经历的外部事件，作者在写作的时候表现了出奇的沉着和冷静，语言简洁、朴实，对所描写的事件不加任何修饰，仿佛是纪实文献或是主人公的日记。这与那些美化战争、对战争作浪漫主义歌颂的民族主义、军国主义文学形成鲜明的对照。

《战争》的续篇——《战后》于1930年出版。主人公还是《战争》中的那位副司务长路德维希·雷恩，小说表现的是他和他的部队回国后于1919年至1920年的生活。在这德国革命形势高涨和反革命势力疯狂反扑、残酷镇压工人运动的时期，主人公对自己周围那些被革命清扫出来的军官感到十分厌恶，但他又找不到自己的位置，感到很孤独。不过，他坚定地恪守一个原则：绝不向人民开枪。最后他放弃了军职，因为他不愿为资产阶级国家效力。《战后》也是以第一人称写的，风格也与《战争》相仿，这时的主人公路德维希·雷恩较之《战争》时期成熟了许多，认识也深刻了许多。

1932年雷恩因《俄国纪行》(Rußlandfahrten,1930)一书被魏玛共和国警察当局以“文艺叛国”的罪名逮捕，关了两个月。1933年国会纵火案发生的当夜，雷恩又遭法西斯逮捕，被监禁两年半，于1935年出狱。1936年雷恩逃往瑞士，完成一部长篇小说。不久，他作为志愿军参加西班牙人民反对佛朗哥的战争，先后任第11国际纵队(Internationale Brigade)参谋长和台尔曼营营长。1937年雷恩参加了在马德里举行的第二届国际作家保卫文化代表大会(Internationaler Schriftstellerkongreβ zur Verteidigung der Kultur)，并在会上作了发言。后来他把这段经历写成《西班牙战争》(Der spanische Krieg,1955)。1939年雷恩在法国南部被纳粹逮捕，关进集中营。同年他逃脱后流亡墨西哥。1941年在墨西哥担任“自由德国”运动(Bewegung Freies Deutschland)主席。1947年回国后，他积极参加民主德国的文化建设工作，是民主德国艺术科学院院士，1954年曾访问中

国。1955年和1961年,雷恩两度获民主德国国家奖。

流亡期间和战后雷恩还创作了自传体小说《没落的贵族》(Adel im Untergang,1944)和《我的童年和青年时代》(Meine Kindheit und Jugend, 1957)。像许多从写战争小说进入童话世界的作家一样,雷恩战后也转向青年文学,创作了《特里尼》(Trini,1954) 和《黑人诺比》(Der Neger Nobi, 1955)。特里尼是墨西哥农民的儿子,诺比是非洲丛林里黑人的孩子,他们是参加各自人民的解放斗争的英雄少年。通过这些形象,雷恩成了一位颇受欢迎的儿童文学作家,而《特里尼》也是最优秀的德语儿童文学作品之一。

4. 恩斯特·格莱泽

恩斯特·格莱泽 (Ernst Glaeser,1902—1963)也是一位在魏玛共和国时期享有盛名的作家。他出生在上黑森的布茨巴赫 (Blutzbach in Oberhessen),早年在弗赖堡和慕尼黑上大学,学习哲学、德国语言文学和文艺学,后任美因河畔法兰克福新剧院 (Neues Theater) 戏剧顾问。1928年至1930年任西南德广播电台 (Südwestdeutscher Rundkunk) 文学部主任,并任《法兰克福报》(Frankfurter Zeitung) 编辑,随后在柱廊门出版社 (Propyläen-Verlag) 任审读至1933年。他常用安东·迪奇勒 (Anton Ditschler)、亚历山大·鲁佩尔 (Alexander Ruppel) 和恩斯特·特普费尔 (Ernst Töpfer) 等笔名发表文章和作品。1928年发表的反战小说《1902年出生的一代人》为作家赢得了国际声誉。在20年代末和30年代初德国共产党同纳粹进行激烈斗争的时期,格莱泽站在德国共产党一边,大选中支持德国共产党,是无产阶级革命的同路人。

1933年希特勒攫取政权后,格莱泽被认为是马克思主义文人,他揭示社会弊端、反对战争的作品遭到纳粹的谴责,更何况他的作品中还有明显的性描写,所以在1933年5月10日纳粹的焚书运动中格莱泽的作品也被付之一炬,作家被迫流亡到布拉格,1934年到瑞士。然而在严酷的斗争面前,作家没有经受住考验。他屈服了,向戈培尔写了一封悔过信,要求允许他回国。1939年4月回国后,这位曾受纳粹贬斥的作家被树为"悔过"的样板,不久就被召入国防军,第二次世界大战期间他主编空军的前线报纸《南方之鹰》(Adler im Sueden)。对于格莱泽向纳粹屈膝的行为,人们,特别是流亡者难以理解,他们认为这是背叛、变节,是

向纳粹献媚。而作家自己则说，他所以要回德国，是因为“乡思”难挨。

1928年发表的长篇小说《1902年出生的一代人》(Jahrgang 1902)是格莱泽的成名作，也是作家的代表作。小说的主人公出生于1902年，作家自己也是这一年出生的。1902年其实只是个代码，实际上它泛指世纪之交出生的那一代知识分子。第一次世界大战爆发时，他们刚刚步入青少年时期，战争将他们抛出了原有的生活环境，使他们饱经战争的创伤；战后，他们发现传统的价值观念已经不再适用，他们以怀疑的眼光注视着资产阶级重整旗鼓；他们不满现状，又找不到出路，因而有一种失落和幻灭情绪。思想上，他们敌视“意识形态”，奉行“实际主义”，醉心于新的“技术时代”；在行为方式上，他们凭直觉和本能，往往“我行我素”。人们称他们为“失落的一代”(verlorene Generation)，对于他们，我们并不陌生，美国的“迷惘的一代”(lost Generation)就是他们的“同胞兄弟”。在长篇小说《1902年出生的一代人》中，战争开始时人们的狂热、战争时期的死亡和饥饿、资产阶级生活方式的破灭、学校里宣扬的虚假的“永恒价值”，以及战后的德国革命，都是通过一个“1902年出生”的少年的眼睛，他的经历、体验和认识，通过他的自述来表现的。因而这个少年也就成了第一次世界大战前后德国历史发展的观察者和见证人。在个人生活中，主人公也经历了由浪漫到幻灭的过程：他与一位女列车员热恋，实现了个人的幸福，但在一次空袭中女友不幸丧生，留在主人公心灵深处的只是迷惘和对战争的仇恨。这部描写饱经战争创伤的一代人的经历、抨击罪恶的帝国主义战争的反战小说具有作家的自传性。小说再现了许多真实的事件和人物，成功地描写了一个时代，以及它的潮流和矛盾，成了“失落的一代”的命运小说。《1902年出生的一代人》发表后引起轰动，它的作者也一夜成名。海明威称这部小说是一本“非常好的书”，托马斯·曼称赞小说的作者具有“非凡的写作才能”。小说被译成24种语言，在国际上引起很大反响。

格莱泽的下一部长篇小说《和平》(Frieden,1930)1960年改名为《破灭的幻想》(Die zerstörte Illusion)，描写德国1918年十一月革命，并试图分析革命失败的原因。长篇小说《最后一个平民》(Der letzte Zivilist,1935)是作家在流亡期间创作和发表的。小说的主人公早年随父母侨居

美国,魏玛共和国时期,他带着女儿回到故乡小镇,经营一个农庄;20年代末,纳粹的嚣张气焰和冲锋队的横行霸道,令他感到寒心,纳粹掌权后,他带着女儿再次离别了家乡。小说通过在一个小镇上发生的故事,描写了从第一次世界大战到纳粹执政前后德国的历史发展,特别是对纳粹在魏玛共和国时期的发展和夺权准备作了比较深刻的描写。

第二次世界大战以后,格莱泽写了很多作品,但是大多竭力在为自己政治上的变节作辩护,立场摇摆不定,思想充满矛盾。他的最后一部长篇小说《德国人的光荣与灾难》(Glanz und Elend der Deutschen,1960)对联邦德国的现实进行了尖锐批评而引起社会的注意,但同时他在小说中也没有放过为自己辩护的机会,称自己是"内心流亡者"。

二 心理小说

以心态描写、心理分析为特征的心理小说(psychologischer Roman),着重探索的是人的主体意识和自我个性,关注的是人的内心生活,表现人的隐秘、幽深的精神世界,自文艺复兴以后经历了漫长的发展道路。19世纪下半叶至20世纪初由于非理性主义盛行,许多作家认为现实是不可理解的,纷纷退往内心世界,探索人的复杂心理。同时,在近代心理学方面,美国哲学家、心理学家威廉·詹姆斯在1890年提出了"意识流"理论,20世纪初弗洛伊德又创立了精神分析学说,提出自由联想,肯定了意识流,强调潜意识是决定人的行为方式的内在动力,要通过精神分析去探索和揭示人的内心奥秘。这样,在原有的心理浪漫主义和心理现实主义之外,又出现了心理现代主义。一些擅长对人物进行心理刻画,细致描写人物心态,从而揭示人物内心变化规律的现实主义作家,在他们的创作中也引进了精神分析、内心独白、意识流等手段。心理小说在魏玛共和国时期有了很大发展,取得了引人瞩目的成绩。托马斯·曼、赫尔曼·黑塞,奥地利的施尼茨勒、弗朗茨·韦弗尔、赫尔曼·布罗赫等心理小说大师,这一时期都有重要作品问世。这里介绍的是瓦塞尔曼、舍费尔、斯·茨威格和布鲁诺·弗朗克四位心理小说家。

(一) 雅各布·瓦塞尔曼

雅各布·瓦塞尔曼 (Jakob Wassermann,1873—1934),德国小说家。出身于巴伐利亚菲尔特(Fürth) 的犹太商人家庭。童年时期,母亲就去世了

(1882),不久父亲便续弦,瓦塞尔曼与继母的关系不太融洽,家里缺少爱的温馨。青少年时代,他在维也纳随舅舅学习经商,但从商并不是他的志趣,为了文学创作中断了商业学习。同卡夫卡一样,他的这种做法也导致他与家庭决裂。此后他从事过多种职业。1894 年至 1897 年他在《痴儿》杂志当了三年编辑,与文艺界人士多有交往,结识霍夫曼斯塔尔、里尔克、施尼茨勒、托马斯·曼等作家。但是对他的文学创作来说,《痴儿》编辑部也并非是一块黄金土地。从 1898 年起,他居住在维也纳,与"青年维也纳"过从甚密。1901 年同企业家的女儿尤丽叶·施派尔(Julie Speyer)结婚是瓦塞尔曼命运的转折,从此,他经济上无后顾之忧,可以安心写作。后来两人的婚姻出现问题,1919 年就分开了。瓦塞尔曼携女作家玛尔塔·卡尔魏斯 (Marta Karlweis)和她的两个女儿迁居萨尔茨卡默古特地区的阿尔特奥斯湖镇 (Alt-Aussee im Salzkammergut)。

1926 年,瓦塞尔曼与妻子尤丽叶离异,与玛尔塔正式结婚。同年,他被选为普鲁士艺术科学院院士。

1933 年法西斯上台后,瓦塞尔曼在德国遭受贬斥,被开除出普鲁士艺术科学院,他的作品被焚。1934 年 1 月 1 日作家因心脏病发作,在阿尔特奥斯湖镇逝世。

瓦塞尔曼在创作中善于选取具有轰动效应的素材,并任凭自己富于神秘和魔幻色彩的想像纵情驰骋,演绎出一个个扣人心弦的故事,从神秘和潜意识的事物中生出一部部小说。在短篇小说集《你睡了吗,母亲?》(Schläfst du, Mutter?1896) 中,所描写的人物都置身于自然主义的环境之中,像街名、门牌号等重要道具几乎真实得有些迂腐,可是人物个人的生活与经历却更像是梦游者。这种神秘莫测的情况,在十年后的中篇小说集《姐妹们》(Die Schwestern,1906) 以及后来的短篇小说中依然如故。对于他创作上的这种情况,作家自己作了说明:"人物具有决定性的生活并不是发生在现实之中,不是发生在可以触摸到的事物之中。把尘世的人同他灵魂相连接的最深邃的东西是烟,是梦。"可是,使作家赢得世界认可的则是他的长篇小说。瓦塞尔曼一生创作了大量长篇小说,重要的有描写犹太人问题的《齐恩多夫的犹太人》(Die Juden von Zirndorf,1897),从多方面表现女性问题的《年轻的蕾娜特·富克斯的故事》(Die Geschichte der jungen Renate Fuchs,1900),描写大城市的《火神莫

洛赫》(Der Moloch,1902),以色彩绚丽的画面描绘穿越沙漠图景的《亚历山大在巴比伦》(Alexander in Babylon,1905),描写一个弃儿之命运的《卡斯帕·豪泽尔》(Caspar Hauser oder Die Trägheit des Herzens,1908),反映市民家庭变迁的《牧鹅少年》(Das Gänsemännchen, 1915),描写一个富商之子背离上流社会家庭、置身于穷人之中、服务于人类的《克里斯蒂安·万沙费》(Christian Wahnschaffe,1919),以及作为"埃策尔·安德加斯特小说三部曲"(Die Etzel-Andergast-Trilogie)之一、弘扬司法公正的《毛里求斯案件》(Der Fall Maurizius,1928) 与三部曲的另外两部表现当时社会和生存问题的《埃策尔·安德加斯特》(Etzel Andergast,1930)和《约瑟夫·克尔克霍芬的第三次生存》(Joseph Kerkhovens dritte Existenz,1934)等。

1900 年发表的长篇小说《年轻的蕾娜特·富克斯的故事》叙述一个工厂主的女儿为维护自身的清白,反对自己出身的资产阶级的"不洁"而作的努力。出版后曾引起轰动。

长篇小说《卡斯帕·豪泽尔》(副标题《麻木不仁的心》)描写 19 世纪一个弃儿卡斯帕的命运。1828 年人们在一个与世隔绝的幽暗的房间里发现了被人遗弃的卡斯帕,这时他大约 17 岁,由于他长期生活在那个与外界没有联系的房间里,所以连话都不会说,更不知道这个普通世界。关于他的身世,有着各种猜测,后来形成两派。反对他的一派认定他是一个精明的骗子,就设法除掉他;另一派则认为,卡斯帕遭受了很大的不幸,是别人罪行的牺牲品,就将他保护起来。他的保护人去世后,卡斯帕即被人杀害。对凶手的追查毫无结果,因为一只神秘的手抹去了所有犯罪的痕迹。由于卡斯帕从未接触过世界,因此也没有受到过世界的影响,作家把他视为纯粹的人,没有罪孽的人,并将他看做人类价值的试金石。反对卡斯帕的是那个麻木不仁的社会,因为它不能容忍任何有悖社会秩序的人和事。早在凶手将卡斯帕的生命结束之前,他的内心已经被社会摧毁了。瓦塞尔曼借这个故事鞭笞资产阶级"麻木不仁的心",以期唤起社会对不幸者的同情。

长篇小说《牧鹅少年》是瓦塞尔曼取得最大成功的作品。出身于埃森巴赫纺织手工业者家庭的主人公诺特哈夫特,一心追求个人前途,来到纽伦堡,过着艰苦而寂寞的生活,以惊人的毅力学习音乐。在那里,他因陷入同经济资助人约尔丹的两个女儿的爱情纠葛而受到人们的讥笑

和诘难，又因结识纽伦堡集市上的牧鹅少年而丢了脸面。约尔丹姐妹一个自杀，一个因难产而死。后来，他同一位年轻的女小提琴家结合，希望能医治心灵的创伤，但又遭到因早年没有得到他的爱而对他怀恨在心的表妹的破坏。诺特哈夫特身心交瘁，默默地埋葬了自己的艺术理想，在几位忠于他的学生的陪伴下，带着他的孩子重新回到故乡埃森巴赫。他牢记牧鹅少年的忠告，跳出个人的小圈子，踏实工作，成了一位有名的教师。这部描写诺特哈夫特成长和发展的艺术家小说，通过主人公的命运和市民家庭的变迁，反映了1900年前后德国手工业衰落、大工业兴起时期的社会状况，同时小说也给了人们有益的启迪：抛开个人的私欲，跳出个人的圈子，投身到服务社会的事业中去。

《克里斯蒂安·万沙费》是瓦塞尔曼最受称道的长篇小说之一，描写主人公万沙费抛开上层社会的奢华生活以及虚荣和教养，置身于贫民区的无产者之中，以图改革社会，并以自己的仁爱行动帮助底层人民摆脱受凌辱的境遇。万沙费的童年时期是在富裕的生活中无忧无虑地度过的，青年万沙费成了一个浪荡公子，过着上层社会的奢靡生活。在巴黎旅游期间爱上一位美丽的舞蹈演员，更是沉湎于声色犬马的生活之中。此后他结识了流亡德国的俄国社会革命党人，在他的影响下，万沙费开始关注社会问题，同情贫困工人，并对自己的浮华和寻欢作乐的生活感到厌倦。他变卖了自己的财物，离家出走，前往柏林，住进贫民区，献身于为穷人服务的工作，追求新的人生价值。与此相对照的是那位曾与万沙费热恋的舞蹈演员。她后来成了俄国大公爵的情妇，过着浮华与奢侈的生活，但在革命爆发，人民冲进她在雅尔塔的别墅后，她只得跳楼自杀。《克里斯蒂安·万沙费》是一部富有表现力的哲理小说。从小说对欧洲社会的腐败现象和罪恶所作的尖锐批判以及主人公拒绝继承父亲的家业，离家出走等情况来看，小说具有战后表现主义的特点，但它又受佛教学说的影响，并承袭了陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰的传统道德：仁爱、宽容、感化、以德报怨和灵魂的救赎。万沙费曾去看望行刺他父亲的凶手的家人，还给此人的妻子和孩子留下一大笔钱；主人公还曾救助过一位遭受男人虐待的妓女；他用感化的方法使强奸并杀害犹太女生的凶手交代了自己的罪行；他卖掉自己的财产，为穷人谋利益；他克制自己利己的欲念，进行道德忏悔，纯洁自己的灵魂……显然，这是

一个追寻绝对道德价值的理想主义人物。德国哲学家康德(Immanuel Kant)也主张要让道德高于幸福:"我们应该让他人快乐,而我们自己则追求完美——无论它为我们带来的是幸福还是痛苦。"小说在战争的最后一年完稿,战后第一年出版之时,人们正在寻求社会的新出路和人生的新价值观,可以说这部小说乃是作者信念的宣告,它告诉人们:人类可以通过磨难和赎罪拯救自我,通过仁爱来医治堕落的社会道德。在社会道德缺失、物欲横流之时,瓦塞尔曼倡导守卫社会良知和道德规范,无疑是有积极意义的。小说在批判资本主义社会腐败和罪恶的同时,也哀叹它的衰败,它也是为特权阶级所代表的旧秩序的崩溃所唱的一曲挽歌。

《毛里求斯案件》是瓦塞尔曼流传最广的作品。此书以纠正一起冤案,弘扬司法公正为主题,像侦探故事那样有构思缜密的悬念。主人公毛里求斯被人诬告枪杀自己的妻子,被判无期徒刑。埃策尔·安德加斯特是负责此案的检察官的儿子,他怀疑父亲的判断有误,进行独立调查,终于证明被告的清白无辜。但作品把道德问题与社会矛盾割裂开来。埃策尔成为第一次世界大战后德国青年否定过去的权威、寻找自己的真理的象征。《毛里求斯案件》与另外两部心理小说《埃策尔·安德加斯特》和《约瑟夫·克尔克霍芬的第三次生存》(1934)构成长篇小说三部曲。瓦塞尔曼还著有中短篇小说、剧本和文论,并写有自传《我作为德国人和犹太人的生活道路》(Mein Weg als Deutscher und Jude,1921)。

瓦塞尔曼的小说早在1900年以后就得到了广大读者的承认,他的名声在20年代至30年代初的魏玛共和国时期最为显赫,他的作品风靡德国,几乎家喻户晓。他在创作道路上,虽然受到过自然主义、新浪漫主义、表现主义等不同时期文学潮流的影响,但他始终坚持传统的叙述方法,着重刻画人物心理发展的轨迹,走心理现实主义的创作道路。他的作品多触及时代和社会问题,特别是犹太人的处境和生活。他的文学创作明显受到自己作为德国人和犹太人这个身份的影响。作为犹太人,他遭受过许多不公正的待遇,尤其是在他的青年时期,他通过自己的作品驳斥反犹主义者对犹太人的诬蔑,争取犹太人的合法地位。他的小说文笔优美,构思精巧,情节紧张,矛盾冲突尖锐;作为灵魂的解剖者,他擅长通过细致的心理描写和心理分析来揭示人物心灵的奥秘,勾勒出

人物发展的心理轨迹，是位杰出的心理现实主义作家。作家在思想上受到陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰的影响，作品充满道德热忱，抨击资本主义社会道德上的麻木不仁，他作品的主人公大多是寻求绝对道德价值的理想主义者，如《牧鹅少年》中的诺特哈夫特，《克里斯蒂安·万沙费》中的同名主人公以及《毛里求斯案件》中的埃策尔·安德加斯特。瓦塞尔曼认为，人可以通过磨难达到灵魂的救赎和道德的净化。作家终生不渝地伸张社会正义，反对社会不公，具有资产阶级人道主义精神。托马斯·曼称赞他的作品是“精湛的技巧同神圣的严肃之奇妙融合”的作品，瓦塞尔曼是“世界小说明星”。

（二）阿尔布雷希特·舍费尔

德国诗人、小说家阿尔布雷希特·舍费尔（Albrecht Schaeffer, 1885—1950）出身于东普鲁士埃尔宾(Elbing)的建筑师家庭，在汉诺威长大，并在那里读中学。1905年至1911年在慕尼黑、马尔堡和柏林上大学，攻读古希腊古罗马语文学和德语文学。从1913年起他在汉诺威专事文学创作。1914年世界大战爆发之初，舍费尔和当时许多人一样，对战争持狂热态度，但不久激情就被理性所代替。1916年曾在战时后备军短期服役，旋即因病调至残废军人救护中心的新闻处工作。1919年迁居巴伐利亚的诺伊博伊恩(Neubeuern)，创作了他的代表作长篇小说《向日葵》，在这以后，舍费尔又写了大量作品。舍费尔与汉斯·卡罗萨(Hans Carossa)和西格蒙德·弗洛伊德等过从甚密。希特勒上台后，舍费尔与纳粹保持一定距离，但并未明确表示反对，诗作《湖畔之家》(Das Haus am See,1934) 和其他一些作品反映了作家对法西斯的野蛮统治感到束手无策的无奈心情。后来，为了使自己“孩子的心灵不受”纳粹的“瘟疫之毒”，他还是于1939年经古巴流亡美国。在那里，他开办了一所流亡儿童之家，并继续创作。1950年他回到德国，在汉诺威被授予下萨克森国家文学奖(Niedersachsischer Staatspreis für Literatur)。十一天以后，他在慕尼黑乘坐有轨电车时因心肌梗塞而去世。

舍费尔的文学创作是在上大学时从诗歌开始的，早期属新浪漫主义；由于他的创作承袭了古希腊文学的传统，而且受格奥尔格派的影响，追求严谨的形式，作品又不像许多同时代作家那样进行新的包装，而是采用旧的传统形式，因而又被称为新古典主义。舍费尔创作上有两

大偏爱。一是偏爱古希腊题材和希腊古典格律。他一生都在研究希腊神话和荷马史诗,写于 1906 年的诗集《航海》(Meerfahrt,1912)就描写奥德修斯的悲剧命运,并将它转为当代人的经历。诗集《神的受难者》(Der göttische Dulder,1920)又一次表现了这位希腊英雄的命运。他还翻译了荷马(Homerus 或 Homer)史诗《奥德赛》(Homerus:Odyssee,1927) 和《伊利亚特》(Homerus:Ilias,1929);《希腊英雄传说》(Griechische Helden-Sagen, 1929)和《奥德修斯的传说》(Die Sage von Odysseus,1930)等作品是他对希腊神话传说的改编。舍费尔的另一偏爱是中世纪诗歌。他创作的史诗《帕尔齐法尔》(Parzival,1919) 就是对此的最好证明。他的这部史诗与埃申巴赫的沃尔弗拉姆(Wolfram von Eschenbach,约 1170—1220)的《帕尔齐法尔》(Parzival,约 1200—1210) 完全不同。希腊神话传说以及中世纪诗歌这两个因素的共同作用,使得舍费尔具有一种独特的基督教人道主义,这在他描写第一位信奉基督教的罗马皇帝的短篇小说《君士坦丁大帝》(Kaiser Konstantin,1929) 中表现得十分清楚。作家去世后,人们在他的遗稿中发现一部未完稿《人类创世史》(Schöpfungsgeschichte der Menschheit),这应该是了解作家世界观的最好材料,不过迄今只出版了其中的《神话》(Mythos,1958)。

舍费尔最早的两部诗集《阿玛塔》(Amata,1911) 和《航海》(Meerfahrt, 1912) 都是自费出版的。后经斯蒂芬·茨威格的推荐,从 1913 年起至 1939 年流亡前,舍费尔的作品几乎全都由岛屿出版社 (Insel-Verlag) 出版。作家一生中出版了大量诗集,长篇、中篇和短篇小说,以及剧作等。他的代表作是第一次世界大战后创作的长篇小说《向日葵》(Helianth, 1920—1924)。这是一部鸿篇巨制,共三卷,2414 页。小说呈几何结构,全书分为九篇,每篇九章,其中五章每章包含一个跨度为九个月的时间段,其余四章只写关键的一天。小说稍作压缩后,于 1928 年再版时改成了两卷,但其几何结构仍旧保持,未作改变。小说的情节始终摆动在现实、梦幻和神话之间,反映 19 世纪末到第一次世界大战爆发前的德国社会状况。《向日葵》讲述的是格奥尔格王子的故事。小说的主人公格奥尔格是特拉森贝格公爵的儿子,正准备担负他父亲委以主持特拉森贝格公国朝政的重任,但在主政之前先要接受心灵上和精神上的教育。从学习时代到初恋,这中间是一个缓慢的成熟过程,期间交织着无数错综

复杂的情节，黄色的葵花则时时提醒格奥尔格王子要谦恭和坚定。王子终于克服各种自我怀疑，达到独立，并接管了治理公国的大权。舍费尔与弗洛伊德有着很好的私人交往，曾受弗洛伊德精神分析理论的影响，作品注重对人物内心世界的发掘。对人物进行细致而详尽的心理描写和心理分析也是《向日葵》艺术上的一大特点。1939 年 9 月 19 日弗洛伊德致舍费尔的信中称作家为“我的诗人”，这与两人在心理分析方面有着共同语言恐怕不无关系。奥地利罗马语系文学家莱奥·施皮策 (Leo Spitzer，1887—1960) 早在 1928 年就指出了舍费尔小说的现代性及其在风格上同普鲁斯特作品的相似性。《向日葵》也是一部时代小说，它表现了 1900 年出生的一代人的生活经历和感受。德国作家恩斯特·克罗伊德 (Ernst Kreuder，1903—1972) 指出，“第一次世界大战前成长的一代人在《向日葵》中又重新找到了自己”。1939 年舍费尔流亡美国期间，对这部小说又进行了改写，作家去世半个多世纪以后，这部小说才于 2002 年首次以一卷本出版。这部成长和教育小说 (Bildungs – und Erziehungsroman) 标志着德国文学的一个终结点和转折点：至少对当时来说，这是最后一部规模宏大的发展小说 (Entwicklungsroman)。这部 20 世纪伟大的长篇小说，曾受到德布林、汉斯·亨尼·雅恩 (Hans Henny Jahnn, 1894—1959)、恩斯特·克罗伊德、阿尔诺·施密特(Arno Schmidt, 1914—1979) 和瑞士作家阿道夫·穆施格 (Adolf Muschg, 1934—) 等的赞誉。

(三) 斯蒂芬·茨威格

奥地利作家斯蒂芬·茨威格 (Stefan Zweig，1881—1942) 不仅是位诗人(第二章里介绍了他的诗歌)，更是一位以心理分析见长的小说家。第一次世界大战爆发时，许多德国人和奥地利人沉醉在“保卫祖国”的“爱国主义”热情中，连一些知识界的精英都迷失了方向，然而茨威格是清醒的，他从人道主义、和平主义的立场出发，反战态度鲜明。1933 年希特勒上台，茨威格虽然不过问政治，但因为他有独立的思想，是犹太人、人道主义者，所以他的作品也被纳粹焚毁、禁止。1934 年，茨威格在萨尔茨堡的别墅遭到搜查，于是他最终下决心离开奥地利，移居伦敦。1938 年，奥地利被德国吞并，茨威格失去了祖国，在伦敦过着流亡生活。1940 年他和第二任夫人洛蒂 (Lotte Zweig) 获英国国籍，同年移居美国，1941 年

8月底又迁往巴西里约热内卢。第二次世界大战使茨威格深受震撼。这位一贯坚持人道主义，主张各国人民之间谅解、和睦和友好相处的作家，目睹理性缺失，野蛮横行，欧洲文明沦丧，他的心承受不了这么巨大的痛苦，负载不了这么深沉的沮丧和绝望，遂于1942年2月22日与夫人洛蒂在巴西里约热内卢近郊彼德罗保利斯(Petropolis)的寓所，以极其理智和平静的方式结束了他们宝贵的生命，以对灭绝人性的法西斯表示抗议。他在留下的遗书中写道："……在说着我的语言的世界对我来说业已沉沦和我的精神故乡已经自行毁灭之后，在任何地方我都无法从头开始彻底重建我的生活了……想要重新开始全新的生活，需要有异乎寻常的精力，但是我已年过花甲，我的精力已经在流离失所、浪迹天涯的漫长岁月里消耗殆尽。因此我觉得，最好以诚实的态度来及时结束这个生命，结束这个永远视精神劳动为最高尚的快乐、个人自由为最珍贵的财富的生命……"他离开了人世，但是对人类的前途还是怀有信心的，他在遗书里希望他所有的朋友"在漫漫长夜之后尚能看到朝霞"就是明证。茨威格曾称罗曼·罗兰为"欧罗巴的良心"，这个赞誉用在他自己身上也是最合适不过的。

斯蒂芬·茨威格自幼受到良好的文学艺术的熏陶。1900年他进入维也纳大学学习哲学、德语文学和法国文学，1904年获得博士学位。中学毕业后他便开始游历世界各地，与各国的作家、艺术家广泛交往，结下了深厚的友谊。茨威格的青少年时代，维也纳是奥匈帝国(1867—1918)的首都，是欧洲的文化中心。当时，文坛上群星灿烂，各种文学艺术流派纷至沓来，前卫的"青年维也纳"派倡导新的艺术观念、审美情趣和价值判断，名震一时。茨威格以擅长写中、短篇小说著称 他的三部"环链"系列小说集《初次经历》(Erstes Erlebnis,1911)、《热带癫狂症患者》(Der Amokläufer,1922)和《感情的迷惘》(Verwirrung der Gefühle,1927)代表了他中、短篇小说的成就与风格；十二篇人物特写《人类命运的转折点》(Sternstunden der Menschheit,1943)受到普遍推崇。茨威格的长篇小说不多，总共只有三部，除了《永不安宁的心》(Ungeduld des Herzens,1939)，其他两部都是未完成的残篇，后来根据作家的遗稿整理出版，即《变形的陶醉》(Rausch der Verwandlung,1969)和《克拉丽莎》(Clarissa,1990)。茨威格也是一位以撰写历史名人传记而著名的作家，其代表作是传记小

说系列《世界的建筑师》(Baumeister der Welt)——《三大师：巴尔扎克、狄更斯、陀斯妥耶夫斯基》(Drei Meister:Balzac.Dickens.Dostojewski,1920)、《斗恶魔：荷尔德林、克莱斯特、尼采》(Der Kampf mit dem Dämon:Hölderlin.Kleist.Nietzsche,1925)和《三诗人：卡萨诺瓦、司汤达、托尔斯泰》(Drei Dichter ihres Lebens: Casanova. Stendhal.Tolstoi,1928)，以及传记《罗曼·罗兰》(Romain Rolland,1921)、《约瑟夫·富歇》(Joseph Fouché,1929)、《玛丽·安东内特》(Marie Antoinette.Bildnis eines mittleren Charakters,1932)、《玛丽亚·斯图亚特》(Maria Stuart,1935)和《巴尔扎克》(Balzac.Der Roman seines Lebens,1946) 等。茨威格还是一位杰出的剧作家，写了大量有名的剧作并在欧洲著名的大剧院演出，如《忒耳西忒斯》(Tersites,1907)、《耶利米》(Jeremias,1917)、《沃尔波纳》(Volpone,1926)、《穷人的羔羊》(Das Lamm des Armen,1930)、《沉默寡言的女人》(Die schweigsame Frau,1932)等。可是，人们在谈到茨威格时往往忘记或忽视他在戏剧创作方面所取得的杰出成就。

茨威格是一位心理描写大师。他的小说几乎都是心理小说，对人物心理过程出色的分析是作家小说创作的一个显著特征。他的三部“环链”系列小说集分别写人的一生中童年、成年和老年三个阶段。《初次经历》写青春前期和青春期少年的心理，通过儿童的眼睛观察世界，尤其是成年人的两性关系；《热带癫狂症患者》描写成年人的激情遭遇及其后果；《感情的迷惘》表现激情对饱经风霜的人的折磨。茨威格传记小说的特点是着重刻画人物的性格特征和精神气质，以揭示人物的心路历程。作家受他的朋友弗洛伊德精神分析学的影响，对心理问题有着特殊的偏爱，谜一样的心理活动对他具有难以抑制的诱惑，因而毕生都在对心灵的海洋进行不知疲倦的、勇敢的探索。茨威格的小说最引人注目的，是对儿童青春期心理的关注，对激情的揭示和对女性心理的出色刻画。

青春期是人生旅程上的一个重要驿站。情窦将开或初开的少年，他们的心理最为敏感，对世界，对成人生活，尤其是对两性关系充满恐惧、好奇与羞涩，茨威格有的作品就表现了处于青春期少女朦胧的性意识和她们内心的骚动。写青春期心理不但可以表现儿童的世界，还可以通过儿童的眼睛来揭示成人世界。茨威格写儿童青春期的心理还有另外一个原因：那个时代的奥地利，人们都小心翼翼地回避性的问题，青年

男女的正常交往也受到社会道德规范的种种限制。作家对青春期少年的心理所作的细致入微的研究和真实生动的描绘不啻是对当时资产阶级虚伪的道德和奥地利学校教育的严肃控诉。

茨威格对弗洛伊德勇往直前地深入到当时被列为禁区的"那个人世间隐秘的性冲动世界"表示钦佩。弗洛伊德研究的潜意识的原始欲望在茨威格笔下就是激情,也就是本能冲动。作家作品中的主人公往往受到激情的煎熬,而且一辈子都在痛饮潜意识的激情所酿成的苦酒,有的还导致悲剧性的结果。作家表现了激情或者说情欲对主人公行为的支配作用,以及对他们命运的决定性影响。

茨威格非常善于洞察和表现女性的内心冲动,在塑造女性形象、揭示女性心理方面有着突出的成就。他的名篇《一个陌生女人的来信》(Brief einer Unbekannten)袒露了一个女子最隐秘的心理活动。小说巧妙地安排在两性关系上,把爱情写得非常纯洁和崇高。高尔基被这部小说深深感动,他用发自肺腑的语言赞扬说:"第二个短篇(指《一个陌生女人的来信》——引者)则以其惊人的诚挚语调、对女人超人的温存、主题的独创性,以及只有真正的艺术家才具有的奇异表现力,使我深为震动,读着这个短篇小说,我高兴得笑了起来——您写得真好! 由于对您的女主人公的同情,由于她的形象以及她悲痛的心曲使我激动得难以自制,我竟丝毫不感到羞耻地哭了起来。"另一名篇《一个女人一生中的二十四小时》(Vierundzwangzig Stunden aus dem Leben einer Frau)中的C夫人,一时抵挡不住激情的冲动,委身于一个赌徒,致使自己的后半生过着行尸走肉似的生活。小说对潜意识心理的描写令人叹为观止,高尔基认为这篇小说比作家的其他小说"更具匠心"。茨威格对他作品中的主人公,特别是对"小人物"、弱者、妇女以及心灵上受着痛苦煎熬的人充满同情和爱心,对主人公的遭遇和不幸,对他们人性的缺憾和弱点给予真诚的谅解和宽容,对他笔下的人物都给予人道主义的关怀,显示出作家那颗金子般的心。

茨威格的小说一般很少交代人物和时代背景,给人以有点游离于生活的印象。《国际象棋的故事》(Schachnovelle,1942)是作家为数不多的直接针对时政的小说,它抨击法西斯对人们的精神迫害,心理描写极其深刻,具有强烈的震撼力。这篇小说完成于1942年初,在作家自杀前不

久。为了创作这篇小说，茨威格专门买了一本国际象棋棋谱来学习研究，并和夫人一起按棋谱上的名局下棋。由此也可窥见茨威格认真严肃的创作态度之一斑。这篇小说在作家的创作中占有重要的位置。

茨威格作品的语言富于音乐性和韵律美，结构精巧，情节引人入胜，心理描写和心理分析极为细致，景物描绘十分出色，擅长“戏中戏”的技巧，这一切使他成为世界上最受欢迎的作家之一。他的这些艺术特点也很符合中国读者的审美习惯，所以，在中国“茨威格热”一直经久不衰。

（四）布鲁诺·弗兰克

布鲁诺·弗兰克 (Brunno Frank, 1887—1945)出身于斯图加特银行家家庭。中学毕业后在蒂宾根、慕尼黑、斯特拉斯堡和海德堡等地的大学攻读法律和哲学，后在蒂宾根大学获博士学位。第一次世界大战期间在佛兰德斯和波兰服兵役。退伍后在瑞士和慕尼黑成为专业作家，与托马斯·曼、利翁·福伊希特万格和克劳斯·曼(Klaus Mann)私交甚笃。1933年法西斯上台后流亡国外。

弗兰克的文学创作始于20世纪初，1905年就发表了诗作《出自金碟》(Aus der goldenen Schale)，随后发表了小说《昏暗的房间》(Im dunklen Zimmer,1906)、长篇小说《夜间值勤》(Nachtwache,1909)、小说《逃亡者》(Flüchtling,1911)和长篇小说《侯爵夫人》(Die Fürstin,1915)等作品，并写了几部以情欲引起的内心冲突为中心的戏剧作品，成为相当受欢迎的作家。20年代，他的历史小说《国王的岁月》(Tage des Königs,1924) 和《特伦克》(Trenck,1926)，以及《政治小说》(Politische Novelle,1928)等作品获得很大成功。布·弗兰克善于将历史题材与当前的现实联系起来，艺术表现上十分偏爱心理描写，是魏玛共和国时期又一位心理小说大家，他在自己几乎所有的作品中，总喜欢把精神分析得到的基本事实解释成低级趣味的情色强迫行为。《国王的岁月》对日益老迈的普鲁士国王弗里德里希二世的私生活从心理的角度进行分析；长篇历史小说《特伦克》中的同名主人公是普鲁士国王弗里德里希二世的宠臣，因爱上国王的妹妹而遭到迫害。小说写得很有历史感，并富于地方色彩，显示了作家在塑造人物方面的才能，小说对人物出色的心理描写使布·弗兰克与利翁·福伊希特万格和阿尔弗雷德·诺伊曼(Alfred Neumann, 1895—1952)

一起成为那时最受欢迎的心理历史小说家;《政治小说》显示了作家更加成熟的艺术才华。小说的主题是德法和解,在当时来说,这是一个高度敏感的题材。在战场上,德法之间的战争已经结束,然而,在法国人和德国人的心里,战争至今还未结束。可是要保护和捍卫欧洲的神圣财富,就必须要和平,要确立各民族间的和睦关系。在德法两国政治家会见和谈判的基础上,弗兰克构建了这部小说的情节,并表现了两位政治家的人道精神、理智和善良意愿,但是由于即将出任德国政府首脑的卡尔默的突然去世,他们没有完成自己的使命。在创作上,布·弗兰克的作品追求简洁明了的艺术风格,布·弗兰克在同克劳斯·曼谈到自己的艺术风格时说:"极其明晰——我觉得,在所有因素中这是最美的。要把用词压缩到最低限度,将最复杂的事情用最简洁的话说出来。本来我们写东西就应该像塔西佗(Tacitus)那样。"

三 奥地利小说家

第一次世界大战结束,哈布斯堡王朝崩溃,奥匈帝国解体,这是奥地利历史上的重大转折,是奥地利精神和文学生活里的一个重大事件,在人们思想中引起巨大的震动。探讨哈布斯堡王朝由盛到衰的原因就成为第一次世界大战后文学的重要主题。这一时期,奥地利涌现了一批大作家。

（一）罗伯特·穆西尔

罗伯特·穆西尔(Robert Musil,1880—1942)出身于奥地利克拉根福(Klagenfurt)一个知识分子家庭。为了将来当军官,穆西尔少年时期就读于军事培训学校,1897 年进入培养炮兵军官的维也纳军事技术学院学习,但在年底就转入布尔诺(Brünn)工业大学学习机械制造。毕业后在斯图加特工业大学当了两年助教。1903 年到柏林大学攻读哲学、心理学、数学和物理。学习期间,穆西尔就开始文学创作并发表作品。1908 年他以一篇研究认识论的论文获得哲学博士学位,这为他从事教学或学术研究开辟了道路,但穆西尔却决心终生当作家。1908 年至 1910 年主编文艺季刊《潘神》(Pan)。由于专业创作无法维持他的生活,从 1911 年起,他就在维也纳工业大学当图书馆馆员,同时继续写作。1913 年穆西尔迁居柏林,在菲舍尔出版社担任《新展望》杂志(Neue Rundschau)的编辑。马

赫的经验批判主义、尼采的强力意志论、克尔恺郭尔的存在主义以及弗洛伊德的潜意识理论对青年穆西尔都有影响。

第一次世界大战爆发后，他被征入伍，作为奥匈帝国的预备役军官，激情满怀地开赴塞尔维亚前线，主编《南蒂罗尔士兵报》(Südtiroler Soldaten-Zeitung) 和《故乡》(Heimat)。1917 年获得“埃德勒·冯”(Edler von) 的贵族头衔，从此他的名字全称就是“罗伯特·埃德勒·冯·穆西尔”。战后他在奥地利外交部任职，1922 年起成为专业作家，并从事戏剧评论工作，先在维也纳，1931 年至 1933 年在柏林。

希特勒上台后，穆西尔考虑到夫人是犹太人，待在德国很危险，因而离开柏林，回到维也纳。1935 年他参加了在巴黎举行的国际作家保卫文化代表大会。他在会上一再强调自己是“非政治的”，而且还提出一个论点，认为对于人类文化的进步个别人物起着决定性的作用。这些论点引起了与会代表的争论。这些事实表明，一方面他不愿中断同反法西斯社会力量的很少的一点联系，另一方面也表明，他的思想远远落后于形势的发展。1938 年奥地利被希特勒德国吞并后，他的作品也被纳粹列入禁书书目。穆西尔夫妇被迫流亡瑞士，1942 年作家在贫病中死去，骨灰撒在日内瓦的一座森林里。

在大学学习期间，穆西尔于 1906 年发表了自传性长篇小说《学生特尔莱斯的困惑》(Die Verwirrungen des Zöglings Törleß)，小说发表后引起人们的注意。小说用心理分析的手法，描写军校学生特尔莱斯青春期的心理冲突和矛盾：他身心遭受到邪恶的诱惑以及他对另一种生活方式的渴望。随后他出版了短篇小说集《统一》(Vereinigungen,1911)、剧本《幻想家》(Die Schwärmer,1921)、《温岑茨和大腕们的女友》(Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer,1924) 和 短篇小说集《三个女人》(Drei Frauen,1924)。在短篇小说中作家描写人物的心理现象和心理活动，他们未能满足的欲望被抑制在潜意识中。穆西尔对潜意识的描写与弗洛伊德对潜意识的心理分析在时间上正好同步。《幻想家》和《温岑茨和大腕们的女友》两部剧作对建立在金钱和媚俗基础上的资本主义社会进行了激烈的批评，同时对表现主义所宣称的“新人”加以否定。1923 年穆西尔获得克莱斯特奖，这在当时来说是个很大的荣誉。

1925 年，穆西尔开始创作他的代表作，长篇小说《没有个性的人》

(Der Mann ohne Eigenschaften)。这部小说被公认为20世纪最伟大的长篇小说之一，它与《尤利西斯》和《追忆似水年华》并称为现代三大长篇小说。这部奇书为它的作者罗伯特·穆西尔赢得了身后的荣誉。《没有个性的人》共三卷。 第一卷《向可能到达的边缘之旅》(Reise an den Rand des Möglichen,1930)，包括《一种序言》(Eine Art Einleitung) 和《如出一辙》(Seinesgleichen geschieht) 两部， 第二卷《进入千年王国》(Ins Tausendjährige Reich,1933)，共 38 章，第三卷《遗作残稿》(Fragment aus dem Nachlaβ,1943) 于作家死后出版。但是，此后穆西尔几乎被人们遗忘，直到 1952 年穆西尔夫人发表了这部未完成的长篇小说的最后部分，阿道夫·弗里泽 (Adolf Frisé) 经过对遗稿的编辑整理，在既有的版本中增加了迄今尚未发表的 50 章，将各卷合为一册共 1 653 页，用字典纸印刷，出版了小说的新版本以后，《没有个性的人》才开始征服德语世界，特别是在法语世界影响更大。如果将不同的文学作品比喻为 1 000 米至 8 000 米不同高度的山峰的话，那么《没有个性的人》绝对属于高度在 8 000 米以上的山峰。

《没有个性的人》的创作要追溯到 20 世纪初。穆西尔在 1905 年的日记里，第一次提到这部小说的计划。战后，他在日记和杂文随笔中打下了小说的基础。这时，他的社会境况发生了深刻的变化：不再担任奥地利的公职，战后货币贬值，以及 1924 年父母亲去世使他迅速陷入意想不到的困境，单靠文学创作获得的一点收入远不足以维持生活。于是，他与出版社签订一份合同，出版社保证每年向他提供资助，而他要为出版社创作一部大型时代批判小说。这份合同对于穆西尔决定从 20 年代中期起全力投入《没有个性的人》的创作起了至关重要的作用。穆西尔的创作态度极其认真和严肃，他对小说的文体提出了很高的标准，为此许多章节的修改往往达二十次之多，这就影响了写作的进度。1926 年，他在接受《文学世界》记者的采访时说，“对我来说，文体可以精确地表达一种思想”，他要通过这部小说为“从精神上把握这个世界做出贡献”。1930 年第一卷出版后，在出版社的催促下，1933 年出了第二卷。第三卷原计划在 1938 年出版，但是，由于纳粹德国对奥地利的吞并，穆西尔流亡瑞士，因而影响了交稿和出版。流亡期间，他的生活状况极其艰难：经济拮据，疾病缠身，加上小说创作上遇到的一些问题，使得第三卷

最终未能完成，只留下一些残稿，虽然他直至去世前也没有中断这部小说的创作。这是一部未完成的作品，或许它也只能是未完成的，因为一个“没有个性的人”，或者一个自己认为是没有个性的人，只能是残缺的，而不是完整的。

小说的故事发生在1913年至1914年的卡卡尼亚(Kakanien)。“卡卡尼亚”是从“皇帝的”(指奥地利)和“国王的”(指匈牙利)这两个德语形容词(kaiserlich-königlich)的头一个字母引伸而来的，喻指奥匈二元王朝(die österreichisch-ungarische Monarchie)和它的首都维也纳。但是，作家对自己生活其间的现实社会的关注，是小说的一个重要层面，所以他把二三十年代的情况也移植到了这个时期，因为他认为，现在这些情况那时候就已经存在了，他觉得，1918年以后的社会就好比是“巴比伦疯人院”，人道主义传统被战争彻底摧毁了。面对战争的失败和战后社会的急剧动荡，知识分子感到惶恐和迷惘。在这一认识的基础上，穆西尔构思了这部“从过去发展而来的现实小说”，试图把握并表现第一次世界大战前后奥地利，乃至整个欧洲社会精神状态的典型特征。小说的一个重要情节就是虚构的“平行行动”(Parallelaktion)：德意志帝国将在1918年庆祝威廉二世皇帝登基30周年，奥地利也决定在这一年为皇帝弗朗茨·约瑟夫一世即位70周年举行庆典，并成立了一个筹备庆祝活动的委员会。作为筹备委员会的秘书，小说的主人公乌尔里希在与上流社会的各种人物接触和磋商的过程中发现，大家都想从这次活动中捞取好处，所以互相明争暗斗，无法采取一致的行动。具有讽刺意味的是，作家把1918年设定为“平行行动”年，而这一年正是奥匈帝国和德意志帝国覆灭的一年。构思所具有的犀利的讽刺性决定了小说的讽刺结构和基调。小说的另一个重要情节是兄妹恋：乌尔里希在父亲的葬礼上见到了分别很久的妹妹阿迦特。未曾想到，兄妹间萌生了爱意。在异化的现实生活中感到空虚、颓唐的乌尔里希渴望体验“另一种状态”，来自我拯救。他与胞妹的恋情正是他体验“另一种状态”的契机。作家让主人公通过违反人伦的关系来消解理性和非理性的对立，而实际上是对理性的否定。原先乌尔里希和阿迦特想避开社交界，去共同完成“爱的奇迹”，但是看来作家是要让“另一种状态”——乌尔里希的乌托邦——失败的。有人谴责穆西尔对兄妹恋的描写是性变态。其实，对于兄妹恋的情

节我们应当理解为象征性的。穆西尔把兄妹恋作为“向可能到达的边缘之旅”,最后“进入千年王国”——非理性的、神秘主义的王国——的象征之旅,以重新找回失去的人的自身完整性。作家的意图无非是要让人们从刻板、常规的思维定式中挣脱出来,迫使人们去进行思考。

小说的中心人物是乌尔里希。为了出人头地,他曾经当过军官、工程师和数学家,但他对三次尝试的结果都不满意。在这技术高度发展的时代,他再也找不到“整体秩序”了,现实已经分解成各个部分,所以他想探究其分解的“原因和秘密机制”。为此,乌尔里希便采取消极被动的态度,他存在的意义只是对外界的人和事起个反射作用。他不再把人,而是把物看做现代世界的中心,所以他感到自己是没有个性的人。不只是乌尔里希,行将崩溃的卡卡尼亚也都充斥着杀人犯、精神病患者,以及庸俗的人,亦即“没有个性的人”。在乌尔里希这个人物身上集中体现了奥匈帝国崩溃前普遍存在的社会危机和精神危机。在乌尔里希周围,小说塑造了各种各样的人物:“平行行动”委员会的精神领袖莱因斯多夫伯爵,一再在沙龙里露面的将军施图姆,德国金融巨头、“大作家”阿恩海姆,对阿恩海姆怀着柏拉图式爱情的埃尔梅琳达·图琪(又称为迪奥蒂玛)和她的丈夫图琪司长;此外还有乌尔里希青年时代的朋友瓦尔特和克拉丽莎夫妇,预言家迈因加斯特,银行经理菲舍尔,乌尔里希的妹妹阿迦特及其丈夫哈高厄尔和朋友林德讷等。这些人物构成了腐朽的奥匈帝国各阶层形象的画廊。穆西尔使这些人物形象成为思想的载体,并通过这些人物用讽刺手法揭露当时形形色色的思想。作家并不满足于对社会外貌的描绘,他还通过精彩的对话、生动的议论和深刻的心理分析着重揭示人物的思想和精神状态。

作家笔下的卡卡尼亚王朝呈现出覆灭前的各种颓败景象。卡卡尼亚是正在没落的奥匈帝国,也是第一次世界大战前后资本主义世界的象征和缩影。小说对资本主义制度做出了全面的概括,对整个社会制度进行了批判。《没有个性的人》打破了传统长篇小说的形式,采用散文化的写作方法,叙述常常为插进去的杂文随笔——内容包括哲学分析、各门学科的材料,以及议论和思索——所打断,而且这些内容都可扩展为不同的主题。这就给阅读这部小说带来了很大困难。德国批评家汉斯·考夫曼(Hans Kaufmann)指出,“由于作家必须确定自己对时代所应采取

的立场,并对这个时代做出解释,叙述不得不背上各种'问题的包袱',不得不吸收说理文的写作方法,这样,情节的自由发展和事件的叙述往往被挤到次要地位上去了。"这部长篇小说使我们对作家博大精深的学问有了进一步的了解。昆德拉(Milan Kundera)在《小说的艺术》和《米拉·昆德拉访谈录》中都谈到三种小说:叙事小说(讲故事)、描写小说(描写故事)和思索小说(思考故事)。前两种,昆德拉分别举出菲尔丁(Henry Fielding)和福楼拜(Gustave Flubert)。在思索小说中叙述者即思索的人,提出问题的人,整个叙事都服从于这种思索。思索小说的作家昆德拉举的就是穆西尔。昆德拉的论述非常贴切。这是穆西尔对20世纪长篇小说的创作所进行的大胆实验和探索,也是他为长篇小说创作所做出的具有革命意义的贡献。《没有个性的人》对战后文学有很大影响。它不仅给了五六十年代实验性的长篇小说以最重要的启发,而且直至今日学术界对这部小说研究的深度和广度几乎超过了与它同一时期的所有其他长篇小说。

(二)赫尔曼·布罗赫

赫尔曼·布罗赫(Hermann Broch,1886—1951)出身于维也纳犹太纺织企业家家庭。1906年在纺织专科学校毕业,取得纺织工程师的资格。服了两年兵役,1909年他因健康原因退役,随即继承父业,进入他父亲的纺织厂,后出任经理。从1908年起,他间或也写一些东西,主要是批评文章。1912年进入维也纳文学圈子。第一次世界大战期间,布罗赫领导一所卫戍部队医院。1916年他继续经营父亲的工厂,战争末期他对这些工厂加以现代化改造,可是经济效益越来越差。1927年,他决定卖掉工厂,专事文学创作。此前,1925年,39岁的布罗赫进入维也纳大学攻读数学、哲学和心理学,直至1929年。1938年奥地利被纳粹德国占领,布罗赫因是犹太人等原因而被捕,由于乔伊斯等国际友人的营救而获释。随后,他逃到英国,同年10月流亡美国,热心研究群众心理学。

布罗赫放弃企业家生涯后的第一部重要作品,是写于1928—1931年的长篇小说三部曲《梦游者》(Die Schlafwandler,1931—1932),它包括:《1888年。帕泽诺夫或浪漫主义》(1888.Pasenow oder die Romantik,1931)、《1903年。埃施或无政府主义》(1903. Esch oder die Anarchie,1931)和《1918年。胡戈瑙或实际主义》(1918.Huguenau oder die

Sachlichkeit,1932)。标题上的年代是把小说描写的事情确定在三十年的时间里(从1888年至1918年),而且把这段时间精确地分成两个十五年;另外,每部小说都有一个主人公,副标题上分别标明了他们的名字。三个主人公代表三种典型人物:普鲁士容克军官帕泽诺夫代表军界对“荣誉”的崇拜,帕泽诺夫和几个贵族都沉湎于往昔的岁月里,描绘虚幻的理想世界,生活在伪浪漫主义中;1903年被一家公司解职的记账员埃施(莱茵地区的小资产阶级)纵情声色,追求兽性的生活欲望,奉行的是无政府主义;阿尔萨斯的商人胡戈瑙是个惟利是图分子,不择手段地追逐权势、财富和美色,他强奸了埃施的老婆,并一刀捅死了埃施,在第一次世界大战传统价值总崩溃时期,他信奉实际主义,是个只知利己、心狠手辣的家伙。布罗赫将这些资产阶级人物看做是“梦游者”,他们都在一个他们无法认识的、丧失了人性的世界里活动着,坚定地走向他们的归宿。无论他们在追逐视为“固定和不变之物”的财富,或是“手举自由的火炬”,寻找“通往真正完美的爱情之路”,他们都是受了“非理性的驱动”,他们看到的现实往往像是“黝黯的池塘中的影像”,是晃动的,模糊不清的。布罗赫赋予小说中的人物以鲜明的特征,还描述了某些贵族、资产阶级和小资产阶级代表的社会心理,并在社会科学和心理学的层面上看出了正在攫取政权的德国法西斯主义的征兆。三部曲总的主题是揭示德国从1888年(德意志帝国威廉一世去世,威廉二世继位)至1918年(威廉二世退位,帝国崩溃,魏玛共和国成立)的三十年里威廉帝国的崩溃过程,资本主义社会的精神堕落和蜕变,及其价值的瓦解。作家对现存世界持否定态度,他目睹这个专讲“实用”的社会中一切美好的东西都失去了本来的价值,因此他认为,传统价值解体之后,必须重建新的价值体系,以克服人类发展的“绝对零点”和构建“人类的团结”。那个时代要从社会的和个体的危机中摆脱出来,向新的生活形式过渡。但是布罗赫将这个过渡仅仅理解为个体伦理道德的革新。三部曲的头两部采用的是传统叙事方法,而第三部就放弃了完整的形式,采用多种风格来加以表现,使小说呈现出五彩缤纷的样式。

《梦游者》是布罗赫的成名作,同时也奠定了他的荣誉,是20世纪的重要文学成果。这部小说吸取了乔伊斯、多斯·帕索斯 (John Dos Passos) 意识流和电影中的蒙太奇手法,但又不是模仿之作,它独树一

帜。和他的同胞穆西尔一样，他在小说写作艺术方面进行了大胆的尝试。穆西尔的《没有个性的人》打破了传统长篇小说的形式,采用散文化的写作方法,叙述常常为插进去的杂文随笔所打断。布罗赫的《梦游者》也打破了一般的小说模式,在叙事结构中,插入散文随笔和哲学对话,拓宽了小说的叙述面,作家借此对资本主义世界“价值瓦解”的历史过程阐明了自己的观点。小说中的人物大部分时间都在讨论哲学和道德问题,通过这些讨论作家对伦理道德的准则进行了探索。小说的每一个事件都说明一个哲理,都象征一种态度或代表一种心态。在第三部中,作家调动了小说写作的各种技巧，从完全客观的抽象散文到主观抒情的诗歌。米兰·昆德拉在《被背叛的遗嘱》中谈到20世纪小说写作艺术的音乐性时说:“布罗赫的《梦游者》的第三部是一条有五个‘声部’构成的‘复调’旋律之流,五条完全独立的谱线。这些线条既没有由共同的情节,也没有由相同的人物联在一起,它们各自都有一种完全不同的形式上的特点(A—小说,B—报道,C—故事,D—诗歌,E—随笔)。”上述 艺术上的这些独创性使这部小说更显得出类拔萃。

1933年,布罗赫发表了剧作《赎罪》(Die Entsühnung,1934年在苏黎世首演),又名《死者的控诉》(Die Totenklage)。剧本部分根据第一次世界大战后,布罗赫在解决自己工厂工人闹事而获得的经验写成。希特勒攫取政权以后,布罗赫就想写一部新的小说,描写蒂罗尔的一个村子里群众对领袖形象所爆发的狂热。写于1933年至1935年的长篇小说有《山乡小说》(Bergroman)、《得墨忒耳》(Demeter) 和 《漫游人》(Wanderer) 等几种手稿,直到作家死后,才于1953年出版,综合稿本的书名为《诱惑者》(Der Versucher) 。小说中一个外表上很像希特勒的外来诱惑者马里乌斯·拉蒂,以蛊惑人心的宣传蒙蔽居民,使他们热衷于疯狂的偶像崇拜,用活人献祭等,把山村秩序搞得乌烟瘴气。这个故事无疑潜藏着揭露纳粹非理性的暴行和法西斯的猖獗以及反希特勒的性质，同时还揭示了法西斯主义产生的社会基础。

布罗赫最著名的作品是长篇小说《维吉尔之死》(Der Tod des Vergil,1945)。小说描写古罗马诗人维吉尔弥留之际,在神志时而清醒时而恍惚中,回顾自己的生活和创作时的感叹、议论和反思,以及诗人对死亡的体验。诗人清醒时对现实世界的描写真实而感人,在恍惚迷离中对虚幻

世界的想像生动而离奇。这部小说主要是一篇内心独白，是诗人在生命最后的十八个小时里对自己以及对奥古斯都 (Augustus) 皇帝说的内心独白。在他被人从船上抬往皇宫的路上，他看到狭窄的街道充满人间的痛苦，看到了人间的丑恶，感到自己无所事事的一生是空虚的。布罗赫以此为切入点，着重探讨了艺术和生活的关系，以及艺术的价值问题。维吉尔回顾自己走过的道路，内心充满无法解脱的矛盾：他既是给人们"赐福的向导"，激励了人们，又是给人们以"陶醉"的人，麻醉了人们。他责备自己选择了美的利己主义，而没有选择具有真正创造力的爱的生活。他感到，自己一生追求美的结果，是沉溺在孤独与自我偶像的崇拜之中；他的作品成了装饰，而不是启示，不能为消除"人间奴役"做出贡献。为此，他决定烧毁自己的史诗《埃涅亚斯》(Aeneis)的手稿。在与奥古斯都皇帝的讨论中，诗人突然改变主意，交出了手稿。他相信，治愈这个世界需要这种爱的行为。他觉得，把这部尚有欠缺的诗篇留给后世，那是因为它不仅揭示了"人类心灵的不成熟，而且也展示了人类心灵的伟大"。他在修改的遗嘱中表明，在他去世之后要释放他的奴隶。在幻觉中，他作了一次海上之行，体验了死亡带来的神秘感和生与死的和谐统一。这是德语乃至世界现代文学中最卓越的篇章之一。

小说塑造了维吉尔这位伟大的人道主义者的形象。维吉尔生活在一个过渡时期，布罗赫认为自己的处境与他相似。他认识到自己的生存是无力的，而人道主义只是作为内心的价值而存在，放弃了实际的考验，他吃够了人道主义的软弱之苦。诗人与皇帝、精神与权力的对立反映了晚期资产阶级艺术家的两难选择。他痛苦地意识到，在政治生活中自己是无足轻重的。因此，对自己创作的意义和价值产生了怀疑。诗人对自己作品的怀疑最终也反映了布罗赫自己的认识：在晚期资本主义、帝国主义时代，一切价值都在崩溃。布罗赫一直想对自己的生活和创作经验作一次检验，他的这一意图决定了这部小说的主题和思想内涵，他以长篇独白的形式，来认识在一个充满法西斯恐怖的世界上自己作为诗人的位置。法西斯的焚书促使他对 20 世纪文化的命运进行深刻思考，1938 年他被纳粹抓住，因此经历了死亡的体验。这些也催生了《维吉尔之死》的问世。布罗赫流亡到美国的第二年就完成了这部作品。小说中有很多地方与希特勒上台后发生的事件相呼应。布罗赫让弥留之际

的维吉尔看到整个宇宙的毁灭,在幻觉中看到动植物世界、人类世界,以及地球的变形。显然,这沉沦的世界指的是纳粹帝国的前途。

这部用"意识流"技巧写的散文作品也被称为抒情诗,这不仅是因为在散文叙述中插入了诗句,而且是因为小说的语言优美,句子富有韵律,描写手法和效果与抒情诗有着内在联系。布罗赫在这部小说中大大简化了情节、环境描写、性格刻画、冲突和行为动机,情节压缩在很少几个地方:船上、去皇宫的路上和病房里,而思想、梦境和幻觉则不受时空限制。刻画维吉尔心理特征和非理性想像的重要手法就是极其出色的内心独白。一般都认为,布罗赫是以乔伊斯为模式的,但是他的这部小说却同乔伊斯的《尤利西斯》"故意相对",他把自己在这部作品中采用的艺术方法称做进行"诗意评论"的方法,此外,这部以交响乐的基调来布局的小说,体现了布罗赫艺术风格的创新。小说的五章就是有着内在联系的交响乐的五个乐章。每个乐章都表现了维吉尔发展过程中的新阶段,最后达到和谐统一。由于布罗赫研究乔伊斯,写了《詹姆斯·乔伊斯的当代》(James Joyce und die Gegenwart,1936), 所以人们喜欢拿他与乔伊斯作比较,但更多的是将他与穆西尔作比较。穆西尔只是揭露时弊,而布罗赫却在寻找解救办法;穆西尔的作品是嘲讽的,挖苦的,而布罗赫的音调往往是抒情的,有时还充满激情。

布罗赫的最后一部长篇小说《无辜的人》(Die Schuldlosen,1950)就哲学观念而言,与《梦游者》属于同一类型。这部长篇小说由写于不同时间的十一个中、短篇小说松散地连接而成。小说主要表现那些对纳粹的兴起毫无所知、因而觉得自己无罪的人,实际上恰恰是这些"无罪的人"助长了纳粹势力的兴起和发展。小说三个部分的情节分别发生在 1913 年(最后的和平时期),1923 年(经济的最低点)和 1933 年(道德水准的最低点),从而描写了 1913 年至希特勒上台前德国的社会情况:不断向法西斯专制统治蜕变的过程。

(三) 约瑟夫·罗特

约瑟夫·罗特(Joseph Roth,1894—1939),这位对古老的奥匈帝国念念不忘,并为它的覆灭大唱挽歌的作家,出身于奥匈帝国加利西亚的布罗迪(Brody,Galizien,今在乌克兰)犹太人家庭。罗特出生前,做粮食采购和木材生意的父亲因患精神病死于商旅途中, 所以罗特从未见到过自

己的父亲。1913年,他随母亲迁往维也纳,后在伦贝格(Lemberg)和维也纳上大学,攻读哲学和德语文学。1916年至1918年他志愿在军队服役,并开始发表诗歌、报道和杂文。在残酷的战争中,为了排遣恐怖和厌恶,他酗酒成瘾,这为他的早死埋下了隐患。战争末期,他被俄国军队俘获。战后他在维也纳和柏林当新闻记者,为《法兰克福报》等许多报刊撰稿。1925年担任《法兰克福报》驻巴黎记者,1926年又被派往苏联进行考察。

1933年纳粹上台后,罗特的作品在德国遭禁,作家流亡法国,继续从事新闻工作和文学创作,在流亡刊物,以及法国文学报刊和奥地利保守派的报刊上发表作品。由于对欧洲的政治形势感到绝望,他在流亡期间酗酒日益严重,想用酒精来麻痹自己,因此搞垮了身体,终于在1939年5月23日得知恩斯特·托勒在纽约自杀的消息后引起心脏衰竭,5月27日在巴黎贫民医院去世。

在文学创作上,罗特曾受到心理现实主义、维也纳印象主义和新实际主义的影响。他的文学创作始于第一次世界大战期间。20年代至希特勒上台前发表的小说大多反映哈布斯堡奥匈二元王朝覆灭后社会的动乱和人们的迷惘。1923年在维也纳《工人报》(Arbeiter-Zeitung)上发表的长篇小说《蜘蛛网》(Das Spinnenennetz,1967),描写希特勒和鲁登道夫(Erich Ludendorff)于1923年11月在慕尼黑发动啤酒馆暴动前极右势力的活动。长篇小说《萨伏伊饭店》(Hotel Savoy,1924)和《反叛》(Die Rebellion,1924)反映了作者倾向社会主义的态度。大约从1925年起,罗特的政治思想渐渐消沉。1926年他作为《法兰克福报》的记者访问苏联后得出的结论是:苏联的官僚主义已经僵化,新的资产阶级已经形成。这次苏联之行的印象使他的思想偏离了社会主义。罗特在他自己强调是"报道"的长篇小说《无尽头的逃亡》(Die Flucht ohne Ende,1927)中,精确地分析了战后奥地利的政治文化情况,特别是战后一代人的问题,对未来表现出明显的怀疑态度,而《右和左》(Rechts und links,1929)则表现德国资产阶级在第一次世界大战前后的投降主义。这些小说的共同特点,是通过对人物的刻画,对德国和奥地利进行政治和社会批判,此外这些作品的类似报道体的风格与新实际主义很相近,《无尽头的逃亡》被认为是新实际主义的宣言。

长篇小说《约伯》(Hiob,1930),又译《一个犹太人的命运》,是罗特晚期创作的第一个高峰，也是他的成名作。小说描写乡村犹太教师门德尔·辛格的不幸遭遇。虔诚地笃信上帝的辛格,生活中却连遭厄运,上帝给了他残酷的惩罚。绝望的辛格再也不指望上帝了,他只期待以死来求得解脱。然而奇迹出现了:他原本残废的小儿子居然治愈了,而且成了著名音乐家。万分激动的辛格对上帝的信念也比以前更加坚定。作家以《圣经》中的约伯来隐喻小说的主人公,故事带有传奇性,处于小说中心地位的是宗教主题。辛格是所有受苦人的象征,作家认为,在一个传统价值崩溃和瓦解的时代,只有坚定不移地信仰上帝,辛格们才能得到解救。这在某种程度上反映了作者对现实的绝望。

20年代末，罗特的兴趣转向了业已覆亡的哈布斯堡二元帝国的生活,悲叹一个稳定年代的逝去。他的代表作《拉德茨基进行曲》(Radetzkymarsch,1932)就反映了他的这种思想情绪。《拉德茨基进行曲》是一部具有世界水准的长篇小说,它不仅继承了左拉、托马斯·曼和高尔斯华绥(John Galsworthy) 家庭小说的传统,也吸取了维也纳印象派施尼茨勒小说的结构要素。小说通过奥地利军官特罗塔一家三代人的兴衰,全方位地表现了从1859年索尔费里诺 (Solferino) 战役到1916年弗朗茨·约瑟夫一世去世这段时间里哈布斯堡二元帝国的社会生活，怀着伤感的心情描述哈布斯堡王朝的没落。小说中,罗特还把哈布斯堡王朝这个多民族国家与当前的纳粹主义进行了鲜明的对照，对纳粹统治作了犀利的社会批判。在刻画人物性格时,作家常常采用心理分析和内心独白的表现手法。

长篇小说《先王陵寝》(Die Kapuzinergruft,1938) 是《拉德茨基进行曲》的续篇,以主人公回忆的形式叙述奥地利自第一次世界大战至1938年与纳粹德国“合并”这段时间里走向衰亡的过程。这个家族的末代子孙弗朗茨·费迪南德在第一次世界大战后回到维也纳,经济破产、婚姻破裂、母亲去世、变卖公寓,成天在咖啡馆里混日子,在纳粹军队进入维也纳之夜,走进哈布斯堡历代皇帝的陵寝,凄凉地发出“我现在该向何处去”的哀叹,他的生命也将随这个王朝一起终结。

流亡期间，罗特还发表了《塔拉巴斯》(Tarabas,1934)、《百日》(Die Hundert Tage,1936)、《一个凶手的忏悔》(Beichte eines Mörders,1936)、《第

一千零二夜的故事》(Die Geschichte von der 1002,1939)等长篇小说。在这些作品里流露出作家日益增长的怀旧情绪。

罗特所走的道路并不平坦。青年时代,他的思想激进反叛,把奥匈帝国视为一切灾祸的根源,到了晚年,他在思想认识、政治态度和宗教信仰方面都起了很大变化,成了捍卫哈布斯堡王朝的正统派,甚至主张复辟哈布斯堡王朝来同希特勒抗衡,并为此而奔走呼吁;在宗教方面,他从寻求真理的自由思想者,到对犹太教哈西德派(Chassidismus)产生兴趣,到信奉天主教。现实的发展破灭了他的理想,他眼看着王朝的覆亡而又无可奈何,这就决定了他后期创作的基调:在进行社会批判的同时表现出感伤情绪,以及听天由命和悲观失望的心情。他的后期作品是以忧伤和哀怨的音调为旧王朝的覆灭而唱的安魂曲。

四 探索新的叙述方法

魏玛共和国时代是一个文学形式和叙述方法大胆创新的时代。19世纪末期一些作家对各种现代流派开始探索,到了20世纪二三十年代新的现代主义的创作方法和表现形式已趋成熟,心理分析、意识流、时空颠倒、蒙太奇、散文化写作等写作技巧已被普遍采用,心理现代主义小说、独白小说、意识流小说和音乐结构小说等已经屡见不鲜。除了已经谈到的罗伯特·穆西尔和赫尔曼·布罗赫等作家外,德布林和雅恩对叙述方法的创新也十分引人瞩目。

(一)阿尔弗雷德·德布林的《柏林亚历山大广场》

上一章谈了表现主义时期的德布林。对他来说,表现主义只是一个"过境阶段"。他是一位既对表现主义产生影响,又受到它的影响,后来又将它甩在后面,开辟自己新路的作家。不断创新,不断攀登高峰是德布林的艺术追求。

长篇小说《柏林亚历山大广场》(Berlin Alexanderplatz,1929)是德布林走出表现主义后的作品,无论思想深度还是艺术水平都超过了前一时期的作品。1918年以后德布林受黑格尔哲学影响,认为自然和人类社会可以达到新的、更高的统一。他还继续研究19世纪的一元论(Monismus)和决定论(Determinismus),使他能把精神追求理解为自然的集体进程之结果。这样,他在《王伦三跳》和《柏林亚历山大广场》这两部重要的

长篇小说中就得出了不同的结论：中国起义领袖王伦的结局是自焚，而柏林运输工人和看门人弗朗茨·比贝科普夫却改恶从善，超越自身，开始了为社会所理解的新的自由生活。

德布林这部最著名的代表作的主人公弗朗茨·比贝科普夫，因殴打女友致死而坐牢四年。出狱后他改恶从善，重新立足于社会，最终开始了正常的新生活。但是比贝科普夫在争取为社会所接受的过程中却历尽坎坷，也有许多残暴和污秽的遭遇，作家正是通过这些描写，将现代大都市全方位地展示在读者面前。柏林是魏玛共和国的政治、文化中心，是一座国际大都会。到处是高楼大厦、餐厅、咖啡馆、啤酒店、影院和剧场，有以库菲斯藤大街(Kur-fürstendamm) 为轴心的豪华街区，那是富人的天堂，又是妓女、冒险家和投机者的云集之所，因此也是放荡和罪恶之区。但是这里并不是柏林的全部。位于柏林市中心的亚历山大广场一带呈现的是柏林的另一种生活。这里人口密集，住房拥挤，但生活紧张而又充满活力。这里是柏林的贫民区，游荡其间的当然也少不了无业游民、盗贼、妓女和皮条客，是性与毒品的滋生地。德布林在《柏林亚历山大广场》里用浓重的笔墨重现了 20 年代柏林生活的全部厚度与强度。作家所以把小说的情节发生地安排在柏林的亚历山大广场，不仅是因为柏林是他的故乡，他在那里长大，上学，曾在亚历山大广场工人区从事精神病治疗工作，对那里的环境、工人境况和他们的语言十分熟悉，并喜欢在广场周围人群熙攘的酒馆中写作，还因为那里可以作为现代社会高度发展的城市的典型代表。

小说的主人公比贝科普夫从监狱出来后，立即就被大城市喧嚣、繁华的生活洪流冲得晕头转向。他决心“规规矩矩”做人，但是他以前的朋友大多自顾不暇，对他爱莫能助。经过一段时间的沉沦之后，比贝科普夫就在亚历山大广场以卖报为生。他不问政治，左派的、纳粹的、色情的，什么报刊都卖。与他打交道的大多是妓女、皮条客、小偷、流氓、强盗以及其他形形色色的罪犯。他不由自主地被卷进黑社会的行列，再次干起了犯罪的勾当。后来，他的“朋友”，一个犯罪团伙的成员，杀死了比贝科普夫心爱的姑娘米西，并嫁祸于他。这次打击使他神志不清，神经错乱。他被警察送进精神病院。在昏迷期间，他在超现实的幻觉中重现了他所走过的生活道路，看清了社会的弊病，他渐渐醒悟。最后，那个真正

的罪犯被判刑十年,比贝科普夫无罪释放,在一个工厂当看门人,开始了新的生活。德布林在小说中展示的不是大城市柏林的科技与进步,而是一个异化的世界,那里充满酗酒、卖淫、凶杀、吸毒、偷盗、抢劫、贫穷、疾病和性变态等畸形现象,以此充分揭示资本主义社会的罪恶及其对人们生存的威胁。生活在社会底层的比贝科普夫经历了一个脱胎换骨的过程,一个抛弃"旧人"迎来新生的过程。无疑,这些都给小说抹上了浓郁的表现主义色彩。

但是,表现主义并不是这部小说的主色调。德布林 1927 年开始创作《柏林亚历山大广场》时,新实际主义正在流行。他早年就主张让"事实来说话",这时同新实际主义更是一拍即合,所以这部小说新实际主义的特色非常明显。在德布林看来,第一手材料最真实、最自然,所以他将大量事实材料和新闻报道,如在国会的发言、市政报告、政治和体育新闻、天气预报、电影广告、商品招牌、饭店菜单、电话号码、股票价格、警察值班报告,甚至年度生育和死亡统计等原始资料一股脑儿融入小说的叙事之中。作家用蒙太奇手法将这些材料重新拼贴组合,复述的时候不带任何感情色彩。语言方面,小说大量运用柏林方言、俚言俗语和黑社会行话。总之,作家要为小说营造一个真实的氛围。而这一切正是新实际主义所倡导的。这部小说的叙事不但很有特点,而且经常变换视角。作为叙事人的作家始终处于制高点的位置上,统揽全局,无所不知,无所不晓。每到关键之处,他就以评论员、说唱艺人、反思者或是概括者的身份出现。叙述视角的转换成功地表现了在支离破碎的世界中,人为了自救而进行的挣扎,反映了魏玛共和国的政治腐败和社会动乱。小说采用不停顿的内心独白和不间断的自由联想,将主人公意识与下意识之间流动的思想与感情、对外部世界的感官印象直接诉诸文字。《柏林亚历山大广场》展示了魏玛共和国时期社会生活的广阔画面,是大都市生活的百科全书。自从《柏林亚历山大广场》问世以来,柏林和德布林之间就产生了一种联想:德布林等于柏林。在这一点上,读者、学者和乡土文学研究者的看法显示出惊人的一致。德布林所以能写出这部作品,不仅是因为他了解柏林,更重要的是他爱柏林,爱柏林人。

小说的实验创新形式轰动了当时的德国文坛。作品松散的情节,交织着许多很有意义的自由联想,意识流手法、内心独白与蒙太奇拼贴技

巧的结合，迄今在德国长篇小说中尚未形成的叙述视角的转换，传统文学中统一的世界被打碎，每个碎片折射出现实的一部分，等等，对于德国小说的发展产生了很大影响。布莱希特和君特·格拉斯等不同类型的著名作家都曾高度赞扬德布林的叙事艺术，奉他为“恩师”。此外，现当代一批具有代表性的优秀作家，如克劳斯·曼、沃尔夫冈·克彭和阿尔诺·施密特等，均不同程度地受到德布林的影响。《柏林亚历山大广场》为德布林赢得了世界声誉，使他无可辩驳地成为国际公认的语言大师和文坛巨匠。小说先后被搬上银幕，改编成广播剧，拍摄成电视连续剧，在德国已是家喻户晓。

1928 年德布林被选为普鲁士艺术科学院文学院院士，同亨利希·曼——文学院的创始人之一，建立了十分密切的关系。德布林，这位犹太人和左翼知识分子，1933 年初就受到纳粹的威胁，像亨利希·曼(1931 年起任文学院院长)、里卡达·胡赫、凯特·珂勒惠支一样，他也退出了普鲁士艺术科学院。1933 年 2 月 27 日夜，纳粹制造了国会纵火案。第二天德布林就离开柏林，流亡苏黎世。德布林的作品被纳粹焚烧并查禁。

流亡期间他支持犹太复国主义的“自由国家运动”(Freilandbewegung)。同年 8 月他流亡巴黎，1936 年获法国国籍。1939 年至 1940 年他在法国情报部供职，在时任情报官员的法国作家 J. 季洛杜(Jean Giraudoux)的领导下从事反法西斯宣传工作。1940 年法国沦陷后，德布林经葡萄牙去美国，曾在纽约、洛杉矶和好莱坞居住。1941 年德布林正式皈依天主教，以摆脱内心的失望、孤独以及个人的一次严重危机。他在自传性的报告文学《命运之旅》(Schicksalsreise,1949)中描写了自己逃离法国的经历、这段时间的思想状况以及战后对德国的观察。1945 年 11 月他作为法国军政府的文化政治官员回到德国，在法国占领军文化部门工作。1946 年至 1951 年，在巴登-巴登主编文学杂志《金门》(Das goldene Tor)，并于 1949 年参与创建美因茨科学与文学科学院 (Akademie der Wissenschaften und der Literatue in Mainz)，任副院长。由于他对当时西德的发展感到失望，便于 1953 年去巴黎。1956 年他因病重返弗赖堡，翌年在弗赖堡郊区埃门丁根(Emmendingen bei Freiburg)去世。

在流亡时期和战后，德布林还创作了许多作品。不过因为《柏林亚历山大广场》的巨大成功，它四射的光芒，反而使得作家其他的许多优

秀作品都处于它的阴影之下,常被误解为不甚重要。

长篇小说《不予宽恕》(Pardon wird nicht gegeben,1935)描写贫苦农民卡尔后来飞黄腾达,成为资本家和当地工业联合会主席,并支持法西斯组织,背叛了他出身的阶级,犯了不可宽恕的错误,最终导致毁灭。卡尔在发迹前曾与革命者保尔结识,后来在走投无路时又到正在组织武装起义的保尔那儿。显然,在这部小说中,德布林再次描写了自己青年时代的革命经历,并以社会小说的形式刻画了威廉时期一个资产者的飞黄腾达和灵魂的堕落,他的生活道路对于帝国主义时期资产阶级的历史发展是有代表性的。《亚马孙河》三部曲(Amazonas-Trilogie,1937—1938),第二版称为《南美》三部曲(Südamerika-Trilogie, 1947—1948),包括《不死国之行》(Die Fahrt ins Land ohne Tod,1937)、《蓝虎》(Der blaue Tiger,1938)和《新原始森林》(Der neue Urwald,1948)三部长篇小说。三部曲描写欧洲开化人(殖民主义者)对亚马孙河流域土著人的掠夺和杀戮,批判殖民主义的罪恶。长篇小说四部曲《1918 年 11 月》(November 1818,1937—1950)的新版本包括《崩溃》(Der Zusammen-Bruch,1937)、《被出卖的人民》(Verratenes Volk,1938)、《前线部队的归来》(Heimkehr der Fronttruppen,1949)和《卡尔和罗莎》(Karl und Rosa,1950),作家把展示时代广阔画面与细致的心理描写结合在一起,对德国十一月革命作了广阔的反映。作家怀着深深的憎恨批判社会民主党右翼领导人对革命的背叛,作品贯穿着对人民的同情。

1945 年至 1946 年,德布林创作了最后一部长篇小说《哈姆雷特,又名漫漫长夜有尽头》(Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende,1956)。这是一部优秀的现实主义心理分析小说,作家把时代批判、心理分析和宗教的主题巧妙地结合在一起。主人公爱德华·埃利逊从战争中归来,显得很迟钝,还有点神经错乱。心理治疗表明,他的病是同母亲关系太密切所致。他像哈姆雷特一样,总在提出问题:人在社会中的地位,谁应负战争的罪责等。通过小说中人物的议论,作家表达了这样的思想:每个人对自己的行为都应负一定的责任。最后爱德华进了修道院。但是这个结尾当时东德和西德的出版社都不予接受。德布林就将结尾的一句话改成:“一个新的生活开始了。”这样,作品提出的那些问题,特别是战争罪责问题,仍然没有得到解决,就像作家其他小说中的问题一样。作

家对自己给出的结论也并不满意，他说："每一本书的结尾（对我来说）只是个问号。每一本书最后只得把球抛给下一本书。"对于这部小说的评价，意见分歧很大，虽然小说的基本态度是宗教的，但是西德的出版社都不愿接受这部小说，最终小说还是在东德出版。

德布林的一生，政治上也有几次重要的转折：从不关心政治到倾向革命，从左翼社会主义到皈依天主教。对于德布林的艺术风格，绝不是表现主义所能概括的，虽然他在德国表现主义风行时期写的几部作品代表着表现主义长篇小说的最高成就，但就德布林的创作道路来看，自然主义对他早年（甚至中期）创作产生过影响，随后他成为著名的表现主义作家，接着又以新实际主义的艺术规范进行创作，在有些小说（如《柏林亚历山大广场》）中既有表现主义特色，又有新实际主义风格，晚期创作则转向现实主义。德布林的小说吸收了意识流、蒙太奇、内心独白等20世纪以来欧洲小说的各种创作手法，经常变换技巧和风格，对德国小说艺术的发展有很大影响。

（二）汉斯·亨尼·雅恩的《贝鲁佳》

德布林的《柏林亚历山大广场》出版的那一年(1929)，汉斯·亨尼·雅恩(Hans Henny Jahnn, 1894—1959)也发表了他具有表现主义、神秘主义和乌托邦思想的第一部长篇小说《贝鲁佳》(Berudja)。小说的主人公贝鲁佳年轻时因追逐西格涅姑娘而与西格涅的哥哥海因杀害了她的情人。他与西格涅结婚后又与海因发生了同性恋。后来，贝鲁佳控制了一个国际垄断组织，成了世界上最有钱的人。他看到以剥削为目的的现代工业社会的冷漠无情及其道德的虚伪后，就把钱用来打一场最后消灭旧世界的战争，以便建立一个新种族的幸福的岛国。他在挪威荒漠的山区建立的那个与世隔绝的王国，完全是个乌托邦。他的愿望与行动之间，意图和效果之间的矛盾始终无法解决。他在内心感到寂寞，终于陷入抑郁和绝望之中。雅恩着意把这部小说同传统小说相对立：它在很大程度上不再叙述主人公贯穿始终的故事，而是要让读者"获得一个还不出名的新人的见解"。小说里安排的一些表面上互不关联的章节，通过贝鲁佳的形象才将它们粘合在一起。小说对读者提出了很高的要求，要想弄清楚爱情关系发展各个阶段的来龙去脉，就得设身处地去思考作者织造的神话世界。反面人物的故事是通过无意识的自然事件、幻象和

插入的叙述来揭示的。同《柏林亚历山大广场》一样,雅恩的这部处女作同样也明显受到乔伊斯的影响,在叙述方法上进行了很多创新,如内心独白和心理分析的运用、打破贯穿始终的情节、叙述视角的变化、插入式叙述,以及具有神秘色彩的人物形象等。雅恩还在小说中进行了诸如形容词的堆砌、动词时态和叙述视角的转换、意识流技巧的运用、把句子压缩为最小的成分等语言实验。《贝鲁佳》这部小说是进入现代派文学的一次突破。小说没有完成,第二卷的内容本来要写反文明的、和平主义的乌托邦,但作家只写了一些片段。小说中讨论的问题,也是雅恩整个创作中一再出现的主题:对自然和纯洁的渴望(通过同马的关系来加以表现)、对自己身世的一无所知、各种各样的性爱关系、孤独、对死亡的恐惧,以及与死亡和原子武器的斗争等。

雅恩的另一部鸿篇巨制是长篇小说三部曲《无岸之河》(Fluβ ohne Ufer,1949—1961),三部曲的《木船》(Holzschiff,1949)、《古斯塔夫·阿尼阿斯·霍恩的笔记》(Die Niederschrift des Gustav Anias Horn,1949—1950)和《终曲》(Epilog,1961)三部小说,通过讲述音乐家霍恩同杀害他未婚妻的凶手结为挚友的故事,揭示了他坎坷的人生道路。三部曲的第一部《木船》写霍恩寻找神秘失踪的未婚妻艾伦娜,是内容丰富的第二部所描写的事件的前奏。第二部《古斯塔夫·阿尼阿斯·霍恩的笔记》的内容以作曲家与水手图泰因之间的同性恋关系为中心,由于这种关系,霍恩非但原谅了杀害自己未婚妻的凶手,并且还与他结为挚友,两人一起来到北欧,以逃避现代文明。图泰因死后,霍恩开始记下他们共同度过的那些岁月,通过追忆,对自己在精神和艺术方面,以及在同性恋方面的经历作了一个总结。霍恩认为,他与图泰因的同性恋赋予了他的音乐创作以灵感。他以艺术作品来反抗死亡的力量,因此他孤独的艺术家生活大多是在斯堪的纳维亚的荒僻之地度过的,并将它作为对过眼烟云的物质财富的抗议。后来,霍恩被他的"朋友"阿亚克斯杀害。第三部《终曲》中,霍恩以前被害的未婚妻与他所生的儿子已经长大,又成了杀害霍恩的阿亚克斯的朋友。同《贝鲁佳》第二部一样,《无岸之河》的第三部也没有写完,1961 年由瑞士作家阿道夫·穆施格整理出版。《无岸之河》三部曲的篇幅长达 2 000 页,无疑是 20 世纪最宏伟的德语叙事作品之一,《贝鲁佳》的主题再次回荡在其中。

雅恩的文学创作是在表现主义影响下以写剧本开始的。1919年，他发表第一部剧作《牧师埃弗赖姆·马格努斯》(Pastor Ephraim Magnus)，1920年因此剧获克莱斯特奖。剧本由布莱希特和奥地利戏剧家阿诺尔特·布隆能(Arnolt Bronnen)导演，于1923年举行了首演。这部戏一方面提高了作家的知名度，另一方面也因令人反感的情色内容而遭到不少批评。戏里的一些场景以及对基督教和传统道德进行的明目张胆的攻击，引起观众的极大不满。这出戏已经包含了后来剧作的一些基本主题：抗议基督教的性道德、遵循异教传统、为青年和青春期情欲辩护、抗议"资产阶级制度"的"暴力行为"。接着，他创作了一系列剧本，但无论是在《理查三世的加冕典礼》(Die Krönung Richards Ⅲ.,1921)中的国王，《医生，他的老婆，他的儿子》(Der Arzt,sein Weib, sein Sohn,1922)中的三个人物，还是《偷来的上帝》(Der gestohlene Gott,1924)和《美狄亚》(Medea,1926)中的主人公，他们身上的那些极端的感情和反常的行为方式，如乱伦、同性恋、毫无节制的性事等，剧本都进行了大胆的表现，并试图反映他们想在精神上摆脱情欲束缚的渴望。这些作品受到了激烈的批评，作家的名声大受影响，甚至还影响到他制作管风琴的业务。他以后的剧本趋向于反映社会现实，如反对种族歧视、揭露纳粹法西斯暴行的《街口》(Straβenecke,1931)，描写18世纪英国诗人查特顿悲惨命运的《托马斯·查特顿》(Thomas Chatterton,1955)，以及作家死后出版的反对原子弹的《蒙上灰尘的虹》(Der staubige Regenbogen,1961)。

在德国文学中，雅恩的创作是一个单个现象，无法将其归入任何流派和运动。他克服了早期作品中的表现主义因素以后，就形成了自己独特的风格。雅恩的作品描画了人类心灵的基本特征和欲望，是他观察人类世界所得到的客观图像。他在创作上突破了当时的许多禁区，不断开垦处女地。瑞士作家瓦尔特·穆施格(Walter Muschg)1957年评价雅恩时说："我毫无保留地认为，雅恩是当代最伟大的德语散文家。"

雅恩出生于汉堡的斯特林根(Stellingen bei Hamburg)，父亲是造船工人。第一次世界大战爆发后，他成为坚定的和平主义者和暴力反对者，他因有医生证明而免于服兵役。1915年，他来到挪威，研究制造管风琴的理论并制作管风琴。1918年回国。1920年成立了艺术家团体乌克利诺(Ugrino)，一方面保存各种旧艺术品，同时创作新作品。1921年创建

乌克利诺音乐出版社，并任社长。

1933 年纳粹执政。开始他还抱有幻想，没有流亡，甚至还是纳粹作家协会(Reichsschrifttumskammer)会员，因为他觉得，作为作家，他只有在德国才能生活下去。但是纳粹对他并不信任，由于他的剧作中有情欲描写，纳粹的报刊上把他称为“共产党员和色情作家”，他的作品被禁，他在汉堡的寓所遭到多次搜查。为了逃脱纳粹的迫害，雅恩于 1933 年春季来到瑞士，1934 年终于流亡丹麦，在博恩霍尔姆岛(Insel Bornholm)经营农庄。他一面务农和养马，一面从事荷尔蒙研究以治病，同时还继续文学创作，长篇小说三部曲《无岸之河》的大部分就是在这里写成的。1945 年苏联军队占领该岛，雅恩的财产作为“德国人的财产”被丹麦政府没收。1950 年雅恩回到汉堡。鉴于过去的这场战争所造成的灾难，他坚决反对发展原子武器和重新武装德国。1950 年，汉堡自由艺术学院(Freie Akademie der Künste in Hamburg)成立，雅恩任院长。1956 年获莱辛奖(Lessing-Preis)。

值得一提的是，雅恩在管风琴制作方面造诣很深。他修复和制作了许多有名的管风琴，后来还被聘为汉堡市的管风琴专家。我们看到，雅恩的活动是多方面的。单是这些，他的一生就可以装得满满的了，更何况他还创作了大量文学作品，除了戏剧和小说，还写了文学评论和散文随笔。

五 坚持传统叙述方法的作家

19 世纪与 20 世纪之交到 20 世纪 20 年代，德国文坛流派纷呈，更迭频繁，每个流派持续的时间一般只有十来年，但始终有一批作家坚持以传统叙述方法来进行创作，因此传统叙述方法的发展是持续的。当然，传统并不是静止的，也不是不变的，它时刻都在抛弃旧的，补充新的。人们一般将传统文学称为现实主义文学。传统文学作家每天都处于变革和动荡的社会生活中，他们的创作不可能是封闭的，与其他各种流派必然会有千丝万缕的联系，必然会互相影响，必然会不断吸收新观念、新技巧，因此他们在不同时期的创作往往带有别的流派的色彩，另外，还有的别的流派的作家走出他们原来的流派，加入到用传统叙述方法进行创作的作家行列中来，反之亦然。于是我们看到，有的文学史把

德布林、布莱希特、贝希尔、瓦塞尔曼、韦弗尔等列入表现主义，把图霍尔斯基、雷马克、楚克迈耶、福伊希特万格等归入新实际主义；有的文学史却将他们置于现实主义作家的行列之中。出现这种看似混乱和矛盾的现象并不奇怪，因为传统文学和先锋文学的分野往往是十分模糊的；再就是批评家划分传统文学和先锋文学的标准不同，观察问题的角度不同：从作家的某一阶段看，他们在创作上某个流派的特色比较明显；从作家整个创作着眼，他们作品中占主导地位的则不一定就是这个流派。魏玛共和国时期，传统文学坚持自己的发展道路，并带有自己显著的特点：在各个流派相互交融、相互影响下，现实主义作家创作中运用诸如心理分析、意识流、蒙太奇、时空交错、荒诞、象征、梦幻等现代派写作技巧的情况屡见不鲜；另外，经历了第一次世界大战、战后经济萧条和通货膨胀时期，面对"失落的一代"的迷惘和彷徨，传统文学一方面加强了社会批判和反战的力度，另一方面又要从哲学的层面去进行思考，探索摆脱精神危机的途径，这就大大加重了它的哲学负重，许多作家的作品都带有很强的哲理性。曼氏兄弟和黑塞等作家这一时期的作品都带有这些特点。反映政治和社会现实的时代小说、心理小说和反战小说是传统文学的强项，这一时期的成就引人注目。德国无产阶级革命作家联盟成立后，更是极大地促进和推动了现实主义文学的发展。

（一）汉斯·法拉达

汉斯·法拉达(Hans Fallada, 1893—1947)原名鲁道夫·迪岑 (Rudolf Ditzen)，生于格赖夫斯瓦尔德 (Greifswald)，父亲是地方法官。法拉达对自己的家庭并不满意，1912 年曾离家出走，四处流浪，为了糊口从事过多种职业，当过农工和搬运工等，增长了生活的阅历，加深了对社会的了解。他后期写的《那时在我们家里》(Damals bei uns daheim,1942)和《今天在我们家里》(Heute bei uns zu Haus,1943) 这两本自传体作品，记述了在资产阶级生活环境中度过的童年和少年时代，既有倔强的反抗和无情的讽刺，也有温馨的回忆和哀伤的沉思。第一次世界大战后他开始文学创作，20 年代初，在当时时髦的表现主义影响下写了两部不很成功的长篇小说。20 年代末他从事新闻工作，在文学创作上也取得突破，创作了社会批判小说《农民、权贵与炸弹》(Bauern, Bonzen und Bomben,1931) 和《小人物，怎么办？》(Kleiner Mann,was nun? 1932)，并成为新实际主义的

一位代表作家。法拉达曾报道过新明斯特(Neumünster)乡民抗议苛捐杂税的运动,《农民、权贵与炸弹》就是以此为素材写成的第一部著名长篇小说。与"血统与土地"文学不同,法拉达在小说中描写了农村中的阶级冲突,对贫苦农民表示同情。

在完成《农民、权贵与炸弹》以后,法拉达于1930年着手创作长篇小说《小人物,怎么办?》。这是法拉达的代表作,是他最成功的小说,作家的名字也因此而为世界所熟知。小说以束手无策地遭受剥削、后又失业的纺织品销售员的遭遇,反映纳粹掌权以前世界经济危机对老百姓的灾难性影响。作家以这个销售员为例子,描写普通人在经济危机中岌岌可危的命运:物质上和精神上的不稳定、生活的艰辛和痛苦、对失业的恐惧,揭示了社会的不人道,顺理成章地提出了"小人物,怎么办?"的问题。法拉达擅长刻画在强权统治下忍气吞声的小市民,真切而生动地反映他们的欢乐与痛苦。他笔下的小人物在绝望中还保持着一定的生活勇气和坚持不懈的精神,作家对人民的生命力抱有乐观的信念。在表现手法上,他采取清醒、客观的叙事方式和文献性风格,并吸取地摊文学的某些因素,语言简洁而通晓。这些都是小说取得成功的原因。小说出版后成了畅销书,被译成二十多种文字,两度拍成电影,1972年由唐克雷德·多斯特(Tankred Dorst)和彼得·察德克(Peter Zadek)改编成歌舞剧搬上舞台,也取得了成功。从此以后"小人物"题材一再出现在法拉达的长篇和短篇小说以及童话中。关于法拉达在20年代末以后的创作和长篇小说《小人物,怎么办?》的创作方法,评论界的说法不尽相同,有认为是现实主义的,也有说是新实际主义的。对一个作家创作方法的评论出现分歧,原因是多方面的,就法拉达和小说《小人物,怎么办?》来说,两种看似矛盾的观点主要是批评家强调的重点不同所致。说这部小说是现实主义的,强调的是它客观真实地描写了现实生活;认为它是新实际主义的,主要是从其表现手法而言,如摈弃表现主义泛滥的激情,运用文献资料,客观冷静地描写生活,清醒和理智地把握现实以及非英雄化等。更何况新实际主义与现实主义并非截然对立,新实际主义是迈向现实主义的过渡形态。

第三帝国时期,法拉达没有离开德国,他隐退到他的庄园,边劳动边创作。这些在下一章里还将谈到。

(二) 埃里希·凯斯特纳

前面谈到,道德教化是凯斯特纳诗歌创作中的一条主线。同样,道德教化也是凯斯特纳叙事文学的主题。作家的代表作是长篇小说《法比安》(Fabian,1931)。作品对20年代末期到1930年经济危机时期被扭曲的德国社会,特别是柏林社会作了辛辣的讽刺,揭露魏玛共和国在经历了通货膨胀、经济萧条和大规模失业以后,社会上充斥着的党派斗争、假仁假义、尔虞我诈、醉生梦死、肉欲横流等等丑恶现象。凯斯特纳认为,这些现象就是日益临近的危机风暴的信号,而正是风暴到来之前的平静——类似心力衰竭、麻木不仁的那种流行病,正是不祥的预兆。作家看到,德国以及欧洲正在走近深渊。为了向人们发出警示,作家原来给小说定名为《沉沦》(Der Gang vor die Hunde),意在走向深渊的最后一分钟敦促人们去注意和思考。可见,《法比安》是一部警世之作。由于出版者不同意"沉沦"这个书名,才改为以小说的主人公的名字做书名:《法比安》。小说的主人公32岁的德语学者雅各布·法比安博士,是一位道德家。他同各个社会阶层的人交往,出入各种场所,虽然身上也沾染一些不良的习气,却始终保持着良心和道德责任感,想为自己和社会寻找一条出路。在社会的污泥浊水中难得他尚能在心灵里保有一片净土。但是法比安是一个只有思想、没有行动的道德家,对周围事物抱着玩世不恭的冷静态度,因为"怕把他和别人之间的玻璃打碎",所以他始终只是一个消极的观察者。后来,法比安在家乡的城市里从桥上走过时,看到一个小男孩从石桥的栏杆上跌进河里,他当即不假思索地跟着跳进河里去相救。但是,"小男孩嚎叫着游到了岸边。法比安却淹死了,可惜他不会游泳。"这个颇有隐喻的结尾同时也是法比安最后的和最贴切的特征:他这位道德家不可能在那个不道德、不人道的时代浊流中游泳。道德家法比安为救落水儿童而自己溺水身亡这件事构成了小说中的惟一亮点。《法比安》是一部讽刺作品,作家为什么不用写实,而用夸张手法呢?小说初版二十五年后,作家为本书写的前言中说:"道德家从不明确指出他所处的时代的过错,而是通过哈哈镜来映照出他的时代。作为合法的艺术手段的讽刺画就是他所能采用的最极端的方法。"为了提高讽刺效果,作家对场景和人物的描写是夸张的,小说中所写的恶习和道德都显得有些变形和滑稽可笑,人物的对话富于俏皮、风趣、讽刺和出

言不逊的特点,而作家的叙述又是冷静和客观的。《法比安》是凯斯特纳创作的顶峰,也是新实际主义创作的一个丰硕成果,小说出版后反响很大。

长篇小说《三人雪中游》(Drei Männer im Schnee,1934)写的是真假百万富翁的一次邂逅,真富翁超越阶级偏见,把忠厚、朴实的假富翁真穷人作为自己的女婿和事业继承人。小说的商业气息甚为明显。凯斯特纳热爱儿童,在儿童中找到了成人身上已经丧失的人类美德:善良、无私、宽容和天真自然。用新实际主义风格创作的《埃米尔擒贼记》(Emil und die Detektive,1928)是凯斯特纳最著名的儿童文学作品,它讲述小学生埃米尔和他的同伴擒获小偷兼银行抢劫犯的故事,歌颂孩子们团结互助和机智勇敢地跟坏人作斗争的精神。他还为孩子写了《小圆点和安东》(Pünktchen und Anton,1931)、《飞翔的教室》(Das fliegende Klassenzimmer,1933) 和《动物大会》(Die Konferenz der Tiere,1950)等作品,这使他成为一位享有世界声誉的儿童文学家。

(三) 赫尔曼·克斯滕

赫尔曼·克斯滕(Hermann Kesten, 1900—1996)是新实际主义代表作家,出身于纽伦堡犹太商人家庭。在大学攻读法律、经济、历史、哲学和日耳曼语言文学,获博士学位。1927 年至 1933 年在柏林担任一家出版社社长。纳粹上台后,他经巴黎、布鲁塞尔、尼斯 (Nizza) 和伦敦逃往荷兰,在阿姆斯特丹阿尔贝特·德·朗格出版社(AlbertdeLange-Verlag)筹建德语流亡文学部,并领导了该文学部七年之久。1940 年德国入侵巴黎时,克斯滕被拘留,后来得以逃往美国,在纽约一直住到 1949 年,并加入了美国国籍。1949 年以后他主要住在罗马,1977 年他夫人去世后又回到纽约他妹妹那里,后来主要在巴塞尔居住。克斯滕为德国流亡作家做出了巨大贡献,他不仅在德·朗格出版社出版了许多德国流亡作家的作品,而且还积极投入美国作家成立的"紧急营救委员会"(Emergency Rescue Committtee),全力帮助处境危险的反希特勒人士逃离欧洲。

在文学创作方面,作为新实际主义的一位代表,克斯滕的第一部长篇小说是《约瑟夫寻找自由》(Josef sucht die Freiheit,1927)。小说的主人公是 13 岁的少年约瑟夫·巴拉。战前,在堕落的家庭环境中,他目睹种种丑恶现象,感到深深的失望和厌恶,同时也开始醒悟,于是便离家出走,去

寻找自由。这部小说的续篇《一个放荡不羁的人》(Ein ausschweifender Mensch,1929) 以微妙的反讽著称。在前部小说中出走的约瑟夫,七年后为了实现个人自由的梦而割断一切个人联系,然而却越来越依赖别人。他憎恨自己的祖国和战争,来到中立的荷兰,怀着愤世嫉俗的心态,渴望在世界上建立新的社会秩序。当然,这只能是狂热的幻想。这两部小说展示了克斯滕的创作特点,那就是对真实性的追求,对主人公的命运持冷峻、客观和无动于衷的态度,笔调平静而冷淡,对社会上的丑恶现象加以冷嘲热讽、嬉笑怒骂,这使克斯滕成了新实际主义的主要代表之一,尤其是在长篇小说方面。这些倾向同样表现在他后来的长篇小说如《幸福的人们》(Glückliche Menschen,1931)和《江湖骗子》(Der Scharlatan,1932) 中。后者讽刺魏玛共和国的灭亡,后遭纳粹焚毁。和许多德国流亡作家一样,克斯滕在流亡期间也执著于历史小说的写作。长篇小说三部曲《费迪南德和伊莎贝拉》(Ferdinand und Isabella,1936)、《国王菲利普二世》(König Philipp Ⅱ.,1938) 和《为了王冠》(Um die Krone,1952) 以其对时代和社会的批判以及反法西斯的现实意义而引人注目。著名的《格尼卡的孩子》(Die Kinder von Gernika,1939)是一部反映西班牙内战的现实题材的长篇小说,通过一个巴斯克人的家史,揭露佛朗哥政府的法西斯暴行,是德国第一部反映西班牙人民为争取自由而斗争的作品。克斯滕在德国曾获得多种荣誉:1972 年至 1975 年担任德国国际笔会中心主席,1974 年获毕希纳奖,1977 年获内莉·萨克斯奖(NellySachs-Preis)。

(四) 奥斯卡·玛丽亚·格拉夫

奥斯卡·玛丽亚·格拉夫 (Oskar Maria Graf, 1894—1967)生于巴伐利亚施塔恩贝格湖(Starnberger See)畔山区,父亲是面包师。曾学做面包的手艺。17 岁逃离家庭,到慕尼黑当工人,并加入无政府主义组织“行为”派(Tat-Kreis)。1912 年至 1913 年在瑞士、意大利和德国等地流浪,并发表作品。第一次世界大战开始后,他曾采取各种办法来逃避服兵役,但还是在 1915 年被征入伍,参加第一次世界大战,因在前线拒绝执行命令而被关入疯人院。战争期间他一直持无政府主义和反军国主义的立场。1918 年他因参加慕尼黑军工厂工人大罢工而被捕,并被开除军籍,十一月革命期间因参加巴伐利亚苏维埃共和国而于 1919 年再度被捕

入狱。获释后任慕尼黑工人剧场(Münchner Arbeiterbühne)戏剧顾问。

1933年纳粹执政后,格拉夫流亡维也纳。纳粹分子把格拉夫也纳入了"血统与土地"文学作家之列,只查禁了他的一部传记《我们都是囚徒》(Wir sind Gefangene,1927),因为里面提到了巴伐利亚苏维埃共和国。为此,格拉夫在维也纳发表了一封以《焚烧我吧!》(Verbraennt mich!)为标题的致纳粹当局的公开信,抗议纳粹分子把他当做"自己人",认为这是对他最大的侮辱。随后他被纳粹取消了国籍。1934年,他和其他德国流亡作家一道参加在莫斯科举行的苏联第一次作家代表大会,后流亡捷克斯洛伐克的布拉格,1938年流亡美国,1958年加入美国国籍。

早在第一次世界大战前,格拉夫就开始发表作品。从他一生的创作来看,他的创作题材大致来自以下三个方面:革命理想主义、对乡土的眷恋和自己的生活经历。

一、革命理想主义:格拉夫早期偏爱诗歌创作,他的革命理想主要反映在他的《革命者》(Die Revolutionäre,1918)和《好吧,开始》(Amen und Anfang,1920)等诗作中。另外,他的自传或自传性小说中也昭示着他的革命理想。

二、对乡土的眷恋:格拉夫创作了大量日历故事(Kalendergeschichten)、农民小说,其中小说集《巴伐利亚十日谈》(Bayerisches Dekameron,1929)多为粗俗的情色笑话,具有浓郁的上巴伐利亚地方色彩和十分真切的环境氛围。这部作品在他的创作上是一次突破。其他较重要的乡土文学作品还有短篇小说集《日历故事》(Kalendergeschichten,1930)和长篇小说《博尔维泽先生的婚姻》(Die Ehe des Herrn Bolwieser,1931),以及长篇小说《艰难的买卖》(Der harte Handel,1935)、《深渊》(Der Abgrund,1936)和《安东·西廷格》(Anton Sittinger,1937)等。这些作品的素材往往来自法院报告、报纸文章以及听别人讲的趣闻轶事。《艰难的买卖》反映20世纪初至30年代巴伐利亚农村的社会矛盾;《安东·西廷格》中的同名主人公退休前是慕尼黑邮政督察,是个利己主义的市侩,纳粹统治时期,凭着他的处世哲学,日子混得越来越好。小说对这类法西斯的社会基础及其处世哲学进行了深刻的揭示和猛烈的抨击。作为乡土作家,格拉夫在这些作品中或是以生动幽默的笔调真实地描写农民的日常生活,采用方言,呈现出浓郁的上巴伐利亚地方色彩,或是以作家自己的故乡为

背景，描写劳动人民的生活和斗争以及他们的命运，充满着对普通老百姓深切而真诚的爱和对小人物的关心。

三、作家自己的生活经历：作家根据自己的生活经历创作了一系列自传作品，如《早期》(Früzeit,1922)、《很棒的人》(Wunderbare Menschen, 1927)、《我们都是囚徒》(Wir Sind Gefangene 1927)、《乡村盗匪》(Dorfbanditen,1931) 和《我的母亲》(Das Leben meiner Mutter,英文版 1940 年，德文版 1946 年)等。作家将自己所经历、所感受、所体验的生活融入作品中，不加褒奖和美化，写得真切、坦率、生动，当时拥有广泛的读者。《我们都是囚徒》从作家的童年生活，写到两次成为"囚徒"的遭遇：第一次世界大战他服兵役期间，对严酷的军事训练和绝对服从的要求极为反感，后因拒不执行命令而被送进疯人院。大战末期，因参加十一月革命，1919 年再次被捕。巴伐利亚苏维埃共和国虽然遭到血腥镇压，但作家确立了为建立美好世界而斗争的信念，在实际斗争中，从无政府主义者成长为革命者。《我的母亲》是格拉夫最好的作品，它赞扬一位简朴的德国妇女，通过她的命运反映资本主义社会中劳动人民的痛苦生活。在上述作品中作家也融入他自己的革命理想。关于他自己的思想和政治态度，格拉夫 1960 年曾说："我从来都不是党员社会主义者，我不用马克思主义著作家先来告诉我，什么是社会主义。"他还说，他的社会出身会"使他本能地、不可避免地成为一个反叛者"。综观格拉夫的全部创作，凡是以他自己的生活为基础的作品，一般都比较成功，反之，凡是超越作家本人生活经历的作品，往往都不成功。他所有作品中最为人称道的，是他的自传性小说《我们都是囚徒》和《我的母亲》。

六　赫尔曼·黑塞

赫尔曼·黑塞(Hermann Hesse, 1877—1962)是 20 世纪德语文学的一位重要作家，也是 20 世纪上半叶最有影响的欧洲作家之一。他出生在德国施瓦本地区卡尔夫镇(Calw)，从小生活在与印度和瑞士关系密切的家庭环境里：他的外祖父是瑞士传教士和印度学学者，曾长期在印度传教；父亲是出生在爱沙尼亚的俄籍德国人，后来入了瑞士籍，母亲出生在印度，父母亲都是虔诚派教徒，两人曾在印度做过传教工作。通过耳濡目染，在他幼小的心灵里东方和瑞士就形成了情结，这就不难理

解,为什么后来黑塞会醉心于印度和中国哲学,会定居瑞士并加入瑞士籍。1891年,黑塞进入毛尔布隆(Maulbronn)神学校学习,第二年就逃离这所学校。此后他上过文科中学,当过书店学徒,还在一家塔钟厂当过徒工。1899年至1903年在蒂宾根和瑞士巴塞尔经营书店。1899年发表了处女作——诗集《浪漫主义之歌》(Romantische Lieder)和散文集《子夜后的一小时》(Eine Stunde hinter Mitternacht)。

1904年黑塞发表自传性的长篇小说《彼得·卡门青》(Peter Camenzind)。这是黑塞的成名作,作品以第一人称叙述形式展示了彼得·卡门青的心路历程。这位农民的儿子走出瑞士阿尔卑斯山村,进入城市后,经历了创作成功的喜悦,也尝到了失去爱情的痛苦,这使他对人生感到空虚、迷惘和厌倦。最后他回到家乡,返归自然,投身集体福利事业,在工作和劳动中冲刷自己个人的哀愁和烦恼,恢复了内心的平衡,并在纯朴的人民生活中吸取营养,继续自己的文学创作。这部自传性小说描写主人公从童年、少年到青年的成长和对人生的探索,着重揭示他的内心体验和经历,继承了德国发展小说同心理小说相结合的传统。小说的结局表明,只有生活在人民中间,才能产生真正的艺术,作家以此激励人们去追求人道和纯朴,去不断探索生活的意义。同年黑塞迁居博登湖畔盖恩霍芬村(Gaienhofen am Bodensee)里的农舍,专事创作。1906年发表批判德国教育制度的中篇小说《在轮下》(Unterm Rad)。小说取材于作家自己的亲身经历。毛尔布隆神学校的学生汉斯资质聪颖,被称为"神童"。在望子成龙的家庭和学校的压力下,汉斯整天埋头学习,用功过度,最后被迫走上毁灭的道路,正如汉斯自己所感到的,他是被碾碎在资本主义制度的"轮下"的。他的好友,同班同学赫尔曼性格倔强,蔑视功名,被学校认为是调皮捣蛋,并把汉斯健康恶化和学习成绩下降都归咎于赫尔曼,因而将赫尔曼开除学籍。小说中汉斯和赫尔曼这两个性格对立的形象体现了黑塞自己身上的两个方面。小说中"神童"汉斯的悲剧,具有深刻的社会批判性,矛头直指德国威廉帝国时代压制个性发展、摧残青年人的教育制度。小说里弥漫着青烟般的缕缕哀愁。

1907年黑塞与路德维希·托马(Ludwig Thoma, 1867—1921)等一起创办德国文化半月刊《三月》(März)。

东方精神对黑塞有着巨大的吸引力,他对东方印度和中国的古老

文明及哲学思想有着浓厚的兴趣，而且精通佛学，1911 年的印度之行，使他亲身感受了向往已久的东方文化。1912 年，黑塞从住了八年的博登湖畔盖恩霍芬村迁居伯尔尼。

第一次世界大战前，黑塞创作了长篇小说《格特鲁德》(Gertrud,1910)和《骏马山庄》(Roβhalde,1914)以及小说《克努尔普》(Knulp,1915)。前者是黑塞在盖恩霍芬村那段生活的产物，后者所描写的环境就是他 1912 年迁居伯尼尔近郊的居住地，两部小说表现的都是艺术家的孤独以及同社会的冲突。《格特鲁德》是一部音乐家小说，其中有两个性格对立的人物。一个是瘸腿作曲家库恩，由于残疾和对爱好音乐的格特鲁德的爱情没有得到回报，因此心里感到极度痛苦，后来他甘心忍受孤独和寂寞，在艺术创作的天地里追求完美，获得内心的平静和精神上的满足，这使我们想到托马斯·曼的托尼奥·克吕格尔；另一个是歌剧演员穆特，一心追求名誉与金钱，但内心又感到寂寞和空虚；他与格特鲁德结了婚，但两人在精神气质上的差异，使得生活并不幸福，不久即自杀。《骏马山庄》是一部婚姻小说，主人公是位画家，他为了摆脱狭隘的生活和不幸的婚姻而去了印度。流浪汉田园小说《克努尔普》由三篇独立的系列小说组成，写于 1907 年至 1914 年，其中第一篇《初春》(Vorfrühling)早在 1908 年就发表在《新展望》上。《骏马山庄》和《克努尔普》的出版结束了作家以抒情印象主义为特征的第一阶段的创作。

第一次世界大战爆发后，黑塞保持着清醒的头脑，是少数几个没有卷入当时泛滥的民族沙文主义狂热的作家之一。他还在瑞士伯尔尼的《新苏黎世报》(Neue Zürcher Zeitung)上公开发表《啊，朋友们，不要用这种腔调》(O Freunde,nicht diese Töne) 的著名文章，谴责军国主义和民族主义，号召各国知识分子继续忠于人道主义理想，因而被德国官方报纸骂做“叛国者”。大战期间他在伯尔尼德国战俘照看处工作，编辑供德国战俘和被拘禁人员阅读的刊物《德国战俘星期日信使》(Sonntagsbote für deutsche Kriegsgefangene) 和《德国在押人员报》(Deutsche Internierten-zeitung)，出版《德国战俘丛书》(Bücherei für deutsche Kriegsgefangene)。1919 年黑塞从伯尔尼迁居泰桑州的蒙塔尼奥拉(Montagnola, Tessin)，直到去世。

第一次世界大战之后，德国社会动乱，物价飞涨，民不聊生，知识界

对西方文明普遍感到绝望，促使他们去探索人类文明的新出路。黑塞对战后的情况感到失望，1923 年，他放弃了德国国籍，成为瑞士国公民。战争也使黑塞这位新浪漫主义诗人成了宗教和世界观的探寻者，他饱含东方智慧的言论尤其在青年人中得到强烈反响。战争期间至 20 年代，黑塞发表了许多著作，如长篇小说《德米安》(Demian, 1919)、中篇小说《克林索的最后一个夏天》(Klingsors letzter Sommer,1920)、长篇小说《悉达多》(Siddhartha,1922)。这些作品构成作家创作的第二阶段，彷徨和探索是这一阶段作品的主题，并突出了"通往内心之路"和精神分析。

长篇小说《德米安》的情节是通过主人公埃米尔·辛克莱尔的自述展开的。资产阶级的虚伪道德使他失望，他的朋友德米安，亦即他的另一个"我"，给他指明了出路，使辛克莱尔认识自我，相信自己能够冲破现存的生活准则和道德规范的束缚，发展自己的天赋。战争爆发后，辛克莱尔和德米安都上了战场。德米安身负重伤，弥留之际他还关注着辛克莱尔的发展。德米安起先是辛克莱尔的对立面，后来两个形象似乎合而为一了。小说中有一句名言："人的路就是通往自我之路。" 作家第一次将"自我" 作为探索的对象，着力刻画主人公的"自我之路"，肯定了对新生活的探索。小说在内容上将对客观现实的描绘和批判同使人迷惘的强烈的主观意识交织在一起，有很强的哲理意味；形式上，把细致的心理分析和浓厚的神秘主义融会在一起。在辛克莱尔这个人物身上体现了战争中"失落的一代" 的精神世界，他们苦闷、彷徨与迷惘，并且在追寻失去的自我。小说表达了一代人的心声，发表后引起巨大反响。托马斯·曼在 1947 年为美国出版的《德米安》译本撰写的序言中，曾将《德米安》的影响与当年歌德的《少年维特的烦恼》相比。

《克林索的最后一个夏天》是著名的艺术家 (画家) 小说，其主题是艺术家与社会的冲突。小说的主人公克林索的形象，黑塞是根据凡·高的生活遭遇来刻画的。值得一提的是小说中出现了两位中国诗人的名字。画家克林索嗜酒如命，最喜欢中国诗人酒仙李太白，喝醉了就以"李太白" 自称，管他的朋友、诗人赫尔曼叫"杜甫"。黑塞将他在瑞士泰桑州蒙塔尼奥拉的风光写进了小说，他还为小说画了表现蒙塔尼奥拉风物的十一幅水彩画。

《悉达多》是黑塞十年前访问印度的成果，"悉达多·乔答摩"是佛祖

释迦牟尼出家前的本名。《悉达多》是根据佛祖早年生活所写的一部长篇抒情小说。悉达多，这位出身高贵的婆罗门青年，对世俗生活感到厌倦，于是便离家出走，去探寻人生的意义。在这过程中，他再度沉湎于世俗生活，从权力、金钱和美女等世俗生活中享受了乐趣，但仍然觉得精神无所归依，最后，他作为苦行僧到处流浪，经过锲而不舍的静修，终于从不断流逝的河水中受到启示："河水流呀流，永不停息，河水始终相同，但每时每刻又都是新的！"人生不就像是河水，在不断自我转化，不断新生吗？这样，他悟出了"变化中的持久"这一辩证的哲理。于是，他就在河边住下，当摆渡人的助手。多年以后终于在精神上得到彻底解脱。小说也反映了作家对资本主义文明的否定和摆脱这种文明的努力。小说出版时，正值第一次世界大战以后魏玛共和国的通货膨胀时期，"失落的一代"青年对社会现状极为不满，对前途感到迷惘，作家所探索的人类精神解放的途径得到了他们的共鸣，书中所描写的东方异国情调更使他们着迷。

1926年普鲁士艺术科学院文学院成立，黑塞被选为院士，后来，他于1930年退出了普鲁士艺术科学院，以表示他对魏玛共和国的失望和不信任。

长篇小说《荒原狼》(Der Steppenwolf, 1927)的出版，开始了作家创作的第三阶段。随后又出版了长篇小说《纳尔齐斯和戈尔德蒙德》(Narziβ und Goldmund, 1930)和中篇小说《东方之旅》(Die Morgenlandfahrt,1932)等。法西斯势力兴起和横行时期，黑塞隐居瑞士乡间，用十年时间(1931—1942)创作最后一部长篇小说《玻璃球游戏》(Das Glasperlenspiel, 1943)。这一阶段创作的特点是作品形式新颖，内容突出了求索和为理想献身的主题。

长篇小说《荒原狼》是黑塞这一阶段创作的代表作之一，是一部独白小说。"荒原狼"是小说主人公、作家哈里·哈勒尔的自称。哈勒尔，这位年近半百的作家，生活中遭受了一系列打击，他的妻子疯了，把他从家里赶了出来。他不甘于同周围世界妥协，因此他孤独彷徨，找不到出路。他身上存在许多悖论：他鄙弃资产阶级的处世哲学，自己却在银行有存款，拿利息；他同情穷人，同情革命，却又反对任何暴力…… 他在读到一篇题为《论荒原狼》的论文后，悟出自己精神分裂的根源在于自己

身上同时存在着“人性”和“狼性”。他既要跟社会斗,也要跟自己身上的兽性斗。在教授家的一次聚会上,他的反战言论在与会的那些民族沙文主义者中间显得不合时宜而受到他们的斥责。后来在“魔幻剧院”这个幻想世界里,黑塞娴熟地驾驭着意识流技巧,超越时空,使梦幻和现实交汇在一起,展示了光怪陆离的社会生活和哈勒尔的内心世界。在那里,哈勒尔又有了多重生活的体验,还见到了他所爱过的姑娘,最后歌德、莫扎特等“永生者”以崇高的人道主义思想使他分辨幻象和现实,摆脱绝望,重新回到现实生活之中。当然,单凭歌德和莫扎特等“永生者”的高尚精神不可能医治哈勒尔们身上的“狼性”和西方社会的时代病,它只不过是黑塞的浪漫主义追求和理想而已。《荒原狼》这部小说通过引人入胜的叙述,对知识分子在接受资产阶级生活方式和精神上实现自我之间的内心搏斗——灵与肉之间的冲突,作了深刻揭示。小说的故事是在一个现代化大都市里展开的,街上灯火通明,招牌和广告变幻着梦幻般的色彩,酒吧、电影院、音乐厅在招徕顾客。通过哈勒尔这个形象,黑塞揭示了第一次世界大战之后德国“迷惘的一代”的心理和精神危机,他们在进行新的探索过程中陷入了非理性与理性、兽性与人性的精神分裂之中。这种心理和精神上的分裂是那个时代的疾病,是一代人的精神病患。小说中灵与肉的冲突不正是20年代德国种种社会矛盾的展现?作家通过哈勒尔的人生之路,通过小说结尾所显露的人道主义战胜兽性的一线光明,指出了德国民族复兴的途径。只可惜,德国现实中的这线光明太微弱,很快就黯淡了,兽性又占了上风,德国走向了纳粹主义。作家黑塞在很多方面与这部独白小说的主人公极其相似,因此也可以说《荒原狼》是作家的独白,是黑塞对行将登台的法西斯主义的预言和向世界发出的警告。这部小说的形式和结构独特而新颖,它包括“出版者序”和“哈里·哈勒尔自传”两个部分。前者以作者视角叙述“荒原狼”哈里·哈勒尔的一般外在特征、性格和生活方式;后者是“荒原狼”——作家哈勒尔的手稿,是小说的主要部分。这部分开始不久,就插入一篇论文《论荒原狼》,后来主人公就进入“梦幻剧院”。这就形成了小说的多层次结构。托马斯·曼认为,《荒原狼》在形式实验方面的大胆比起乔伊斯的《尤里西斯》和纪德的《伪币制造者》(Die Falschmünzer)来毫不逊色。这部小说充分显示了黑塞精湛的心理分析技巧。精神分析学强

调潜意识对意识的决定作用，认为人的内心深处有一片混沌、杂乱、疯狂的潜意识的汪洋，其中包含着各种隐秘的、原始的本能和欲望，与动物无异。这部小说的名字，哈勒尔对"自我"所作的解剖，作品对主人公身上的兽性、双重人格和心灵深处阴暗面的展示，都清晰地表明精神分析对作家的影响。

小说的艺术特色：第一，作家除了得心应手地运用意识流之外，对荒诞手法和幻觉的运用也有助于主题的深化和对人物性格，特别是双重性格的刻画，如在"梦幻剧院"的最后，哈勒尔在幻觉中看到赤裸的赫米娜和帕勃罗两人带着性爱的满足躺在地毯上的情景，就在赫米娜的乳房下扎了一刀；在法庭上，莫扎特成了他的朋友，后来莫扎特又变成了帕勃罗……第二，同作者的许多小说一样，这部小说中也塑造了两个既互相对立、又互相补充的人物，代表生活的两面：哈勒尔和帕勃罗。在展示哈勒尔既有兽性，又有人性的双重性格、双重形象方面，镜子——从赫米娜的小镜到帕勃罗的魔镜屋——起了重要作用。第三，在小说中，音乐发挥了重要作用，音乐成了互相对立的谐音与非谐音的综合，而且它是永恒的，超越时空的，小说中莫扎特的音乐集中体现了永生者的胜利。这使我们联想到，音乐是黑塞许多作品的核心：《格特鲁特》和《东方之旅》(1932)分别写了一个作曲家和一个小提琴演奏家，在《玻璃球游戏》中有一个钢琴家和音乐理论家。黑塞自己会拉小提琴，他的第一任妻子是钢琴家，这些都给他的创作提供了生活基础。

《纳尔齐斯和戈尔德蒙德》这部长篇小说以中世纪马利亚布隆修道院为背景，描写思想纯洁、专注于虔诚的宗教信仰的禁欲主义者纳尔齐斯和富于艺术天赋、以自己的方式寻找灵魂自我拯救的纵欲主义者戈尔德蒙德两位修士。戈尔德蒙德饱尝了生活的艰辛与痛苦，在流浪中以绘画记录了当时鼠疫流行的情景，在有益于人民的艺术创作中得到慰藉。后来他因与总督情妇幽会而被捕，被判处死刑。正当死神向他招手的时候，纳尔齐斯救了他的性命，并把他带到马利亚布隆修道院。从此，戈尔德蒙德便在那里用自己的雕塑艺术为宗教做出了贡献。这部小说探讨了人物性格的两重性问题。主人公又是一对既互相排斥，又互为补充的人物，他们一生中的大部分时间都各自走着自己的路，直到晚年才在对方身上发现自己所缺乏的东西，自己的另一面。戈尔德蒙德使纯精

神型的纳尔齐斯受到爱和美的浇灌，纳尔齐斯则让情欲型的戈尔德蒙德获得精神力量。黑塞所追求的理想的人物形象便是这两种相辅相成的性格的融合。小说中“永恒的母亲”形象是个极为重要的象征。浪荡的戈尔德蒙德是在看到一尊生动美丽的马利亚塑像时才决心学习雕塑的，最后他又替马利亚布隆修道院塑了一座不朽的圣母像。“永恒的母亲”便是包罗万象的大自然、人生、个人内心和谐和永恒艺术的象征。

《玻璃球游戏》是黑塞于法西斯猖獗时期在瑞士乡村创作的一部长篇小说，代表着黑塞创作的高峰。故事发生在2200年左右的卡斯塔利亚，一个与世隔绝的小世界。卡斯塔利亚人全是知识界的精英，是人类文明的保护者，他们组成一个教团，为全国培养精英人才。而玻璃球游戏则体现着卡斯塔利亚人知识的最高峰。这是一种集科学和艺术于一体的游戏，它的规则和程序是一种高度发展的符号系统。小说主人公克内希特在教团的精心培养下，潜心钻研《易经》等中国古代哲学，精通了玻璃球游戏的规则，被选为这项游戏的大师。后来他意识到玻璃球游戏仅仅是游戏而已，而卡斯塔利亚这个理性王国，不管它多么美妙，在整个世界上也只是个小点，它不应成为脱离社会的“世外桃源”。他还认识到，最重要的任务是教育青年一代，使他们具有高尚的精神，并到现实生活中去发挥影响和作用，这才是拯救理性王国的惟一途径。于是，他回到实际生活之中，当了朋友的家庭教师。他的教育使命刚开始，就在同他的学生游泳时淹死在阿尔卑斯山的高山湖泊之中。

这是一部乌托邦小说，是寓言和讽喻小说，具有德国发展小说的特点。小说表达了作家对法西斯主义的极端厌恶和反抗，是作家对世界和文明的命运，尤其是对艺术命运的思考，反映了作家对人生意义的孜孜不倦的追求和对人类美好未来的向往。黑塞在1947年1月27日给友人的信中曾说：“对我来说，这部小说有两重意思：一是建立一个精神空间，一个庇护所，一座城堡，使我能在其中呼吸与生活，以抵御对世界的毒化；二是表现精神对野蛮势力的反抗，尽可能增强我在德国那边的朋友们在反抗与坚持中的力量。”小说的结尾有人认为是悲观的。持不同意见的人则认为，克内希特虽然死了，但他最喜欢的学生还存在。黑塞自己曾表示，克内希特完成了他的教育使命，他的死并不意味着事业的中断。这是一部独具特色的作品，它融政治评论、历史著作、诗歌和传说

等多种体裁于一体，叙述平静而抒情，但饱含着炽热的感情。这是黑塞晚期的代表作，也是他整个创作的一个高峰。

黑塞青年时期受印象主义、新浪漫主义的熏陶，青春风格和后来的表现主义对他也有不同程度的影响。他熟谙他那个时代的各种文学流派，将意识流、精神分析、梦幻、象征等各种现代写作技巧融入自己的创作之中，兼纳各种流派之长。黑塞的全部作品表明，他始终坚信人道主义，并从德国的人文主义传统出发来审视时代、社会和人生，深刻揭示资本主义社会对人类精神、文化的危害和对个体发展的摧残。他的作品大多描写西方社会中人的孤独、彷徨、苦闷、漂泊、失落和对回归自然的渴望，反映了个体存在的精神危机和部分西方知识分子拒绝工业文明的思潮。作为一个忠于人文主义传统的作家，黑塞又始终不渝地力图走出既定的文明方式，努力寻找艺术和精神的完美，并以此来填补内心的孤独和寂寞。他的作品吸引着一代又一代寻找生活意义的人。黑塞的作品不是为商业市场写的，所以他从来不去刻意编造跌宕起伏的情节。他的小说大多采用第一人称的叙述方法，着重的不是描写外部世界，而是刻画人物的内心世界，写的是他自己的心路历程，是对社会的责任，是灵与肉的搏斗，是对精神和艺术完美境界的追求，对人与自然和谐融合的憧憬，也是他自己从丑恶的现实到自然的归隐。他作品中人物的内心发展道路，带有作家本人的自传性。第一次世界大战期间，他对精神分析学产生了浓厚的兴趣，认真研究"深层心理学"和潜意识问题，对弗洛伊德和荣格颇为推崇。此后他提出"通往内心之路"，并将它视做摆脱生活矛盾和精神危机，使个体生命获得自由的途径，所以他的作品大多是心理小说，黑塞是一位心理现实主义大师。对哲学沉思的爱好使黑塞的作品具有很强的哲理性，人的本性的两重性对他有着巨大的吸引力，他擅长在作品中刻画两个性格相反的人物，以表现人的内在的对立和双重性。

浓厚的东方文化气息构成黑塞作品的另一大特点。黑塞十分向往东方，主要是醉心于印度和中国的精神文化，青年时代就熟读了德国文学家和哲学家的作品，并十分喜爱印度和中国的哲学和东方智慧。他在《自传》里说，他一生都热衷于研究印度和中国智慧。黑塞虽然没有到过中国，但印度之行使他接触到南洋的中国人（华侨），并把目光由印度转

向中国。他非常推崇老子、孔子、庄子、李白、杜甫等中国思想家和诗人。他读过很多中国经典著作，他曾为《论语》、《老子》、《庄子》、《易经》等中国经典的德译本以及中国诗歌小说的德文选本写书评，他的书房里专门有个放置中国书籍德译本的地方，称其为“中国角”。他认为中国人的“内省”和“静修”可以对抗西方势头强劲的物质主义，并将中国古代的智慧看做可以医治欧洲时代病的良方，这在德语作家中是不多见的。他曾写过一些取材于中国历史的散文、诗歌、童话和故事，中国的哲人和诗人常出现在他的作品中，特别是他的晚期作品中。《克林索的最后一个夏天》中，画家克林索自称“李太白”，管诗人赫尔曼叫“杜甫”;《悉达多》中主人公的智慧，照黑塞自己的说法，与其说接近释迦牟尼，不如说更接近老子;《玻璃球游戏》的主人公曾悉心钻研过《易经》等中国古代哲学，小说中多处引用《易经》、《吕氏春秋》和老庄哲学，并加以评述，在这部作品中读者可以明显感受到中国文化，特别是道家思想。黑塞在《眺望远东》(Blick nach dem Fernen Osten,1960) 一文中说，“中国思想家的精神追求，关注的主要是实际生活，国家和家庭”，“大多数中国圣贤的最大心愿，就是很好地、成功地治理国家，使得大家幸福安康”;他还指出，中国人除了具有“自制力、客气、忍耐和冷静等品德”外，还有“老子及其政治门徒庄子等形而上的、强有力的思想家”。这说明黑塞对中国思想文化有着较深的了解。但是我们也必须指出，就在同一篇文章中也表露了他在中国问题上，尤其是在中国西藏问题上的十分错误的观点，说明他未能摆脱当时西方国家对中国以及中国西藏的敌对宣传的影响，同一些西方知识分子一样陷入了谬误和偏见。我们不能因为他是世界知名作家，又很推崇中国文化而对他的错误认识隐而不谈。

1946 年黑塞获诺贝尔文学奖和歌德奖，此外他还获得凯勒奖(1936)、拉贝奖(Raabe-Preis,1950)和德国书商协会和平奖(Friedenspreis des Deutschen Buchhandels,1955)等多种奖项。黑塞去世以后，有段时间里他似乎同卡罗萨、贝根格林 (Werner Bergengruen)、维歇特(Ernst Wiechert)等作家一起渐渐被遗忘，然而 60 年代末、70 年代初，他在英国和美国却大为走红，他的作品产生了意想不到的广泛的影响，那些嬉皮士和反叛的学生为了表达他们对现代文明的虚伪、环境的恶化的不满和对印度支那侵略战争的抗议，觉得黑塞作品中的主人公道出了他们

的心声，黑塞的作品表达了他们的生活感受和生存意识，因而把黑塞当做偶像，美国有个摇滚乐队就干脆取名为“荒原狼”。接着，黑塞在西欧、日本和中国台湾也大受欢迎。直至今日，黑塞仍是世界文坛上最受关注的作家之一。

七　托马斯·曼

托马斯·曼在经历了 1918 年德意志帝国崩溃的震惊之后，从“一个不问政治者”的资产阶级知识分子转变为坚定的共和派，转向拥护魏玛共和国。他改变了看法，竭力使自己的政治态度与亨利希·曼的民主立场相适应，他的世界观逐渐朝民主和进步的方向转变。1922 年 2 月，在法兰克福歌德周期间，他朗诵了文论《歌德与托尔斯泰》的一部分，魏玛共和国总统艾伯特和文坛泰斗格·豪普特曼都出席了这次朗诵会；同年 10 月 15 日，为庆祝豪普特曼六十诞辰，托马斯·曼在柏林贝多芬大厅发表了一篇题为《论德意志共和国》(Von deutscher Republik,1913)的演说。在文论和演说中，托马斯·曼改变了原先不问政治的倾向，举起了民主和人道主义的旗帜。他的这些新的思想立场，清楚地反映在他的第二部长篇小说杰作《魔山》中。创作上的成功，使他在 20 年代获得了许多荣誉：1919 年，波恩大学授予他博士学位，这是他获得的第一个名誉博士称号 (1955 年耶拿大学也授予他博士称号)；1926 年吕贝克评议会授予他教授头衔；自普鲁士艺术科学院 1926 年成立文学院之时起他便是文学院院士；1929 年荣获诺贝尔文学奖。1932 年分别在魏玛和柏林歌德逝世百年纪念大会上发表纪念演说。

从 20 年代中期到 30 年代中期，托马斯·曼的政治态度越来越明显地具有了民主和某些社会主义倾向。20 年代末，他已预感到法西斯在德国兴起的可能，并在《魔山》、《马里奥和魔术师》等作品中向德国人民发出了警示。在 1930 年 9 月的德国国会大选中，纳粹党大获成功，议席从 1928 年的 12 个一下飙升到 107 个。这一出人意料的结果使进步人士感到震惊和不安。10 月 17 日，托马斯·曼在柏林贝多芬大厅作了题为《德意志致词》(Deutsche Ansprache, 1930) 的讲演，呼吁大家联合起来反对正在崛起的法西斯主义。一群纳粹分子混进大厅进行捣乱，然而托马斯·曼仍然坚持念完他的讲稿。这段时间里，他在许多讲演、谈话和文章

中表达了对希特勒的厌恶和蔑视,并对纳粹进行抨击。因此,托马斯·曼经常受到纳粹的威胁和恐吓。1932年,他在尼登(Nidden)渔村夏季别墅小住,而这个"世外桃源"也不再平静,别墅周围常有一些形迹可疑的人出没,并有人向他的住宅扔石头,有一次他还收到一个寄来的包裹,里面是一本烧焦的《布登勃洛克一家》。但是托马斯·曼坚信,法西斯只能猖獗一时,不能猖獗一世,最后逃脱不了失败的命运,他在《马里奥和魔术师》中就预言了法西斯的末日。

托马斯·曼在魏玛共和国成立后,对民主和人道主义有了新的认识,《魔山》(Der Zauberberg,两卷,1924)就是他在这种情况下所写的一部长篇小说,也是他继《布登勃洛克一家》之后的又一部长篇力作。这部小说的构思和写作,托马斯·曼早在第一次世界大战以前就开始了,这中间写写停停,前后持续了十一年才告完成。当时世界风云的变幻,德国政治经济形势的急剧动荡,社会思潮的不断更迭,以及作家自身思想立场和政治态度的转变和发展,这些都在小说中得到了反映。仅从作品的形式上看,最初构思的一篇幽默短篇小说,成了一部两卷本的长篇教育小说。这部作品描写瑞士阿尔卑斯山中魔山上一座疗养院里发生的故事,在这座疗养院里住着来自欧洲和世界其他国家的病人。托马斯·曼笔下魔山上的这所疗养院是欧洲病态社会的缩影,魔山上的人体现着各种不同的现代意识。在高山疗养院这个"小世界"里,有崇尚理性和人道的乐观主义者,有信奉精神至上和非理性的耶稣会教士,有热衷于精神分析的医生,等等。这里有德国人、俄国人、荷兰人、意大利人、奥地利人…… 作者通过哲理性和思辨性的语言和描述,以高山疗养院这个"小世界"形而上地反映了德国在第一次世界大战前和魏玛共和国时期的病态"大世界",从历史和精神发展的内在规律方面揭示了资产阶级的没落过程。

《魔山》并没有曲折、紧张的情节,因为作家感兴趣的不是具体的生活现象,也不是这个畸形和病态社会没落的外部事态和过程,他感兴趣的是其内在精神,是对诸如生与死、健康与疾病等问题的哲学思考。死亡诱惑人们走进与外界隔绝的魔山,引诱人们摒弃外在现实而转向内心世界,并迷恋于疾病。住在这座笼罩着死亡气氛的高山疗养院里的人,在疾病中享受,在等待中死亡。大学生汉斯·卡斯托普在魔山上住了

七年，经历了疾病和死亡的种种诱惑，疗养院里他熟悉的人或死或走，他感到寂寞。第一次世界大战的炮声使他惊醒，最后他选择了现实生活和为人民服务的道路。他离开魔山，走向现实生活，希望自己有一番作为，但战争却把他推向了战场，最后他消失在炮火之中。这充分说明，托马斯·曼在创作这部小说时克服了悲观主义哲学的影响。

魔山上，纳夫塔这个许多矛盾的混合体，是个值得注意的人物。他是耶稣会教士，他鼓吹战争和弱肉强食的理论，却标榜自己是拥护无产阶级专政的；他是诡辩家和虚无主义者，却鼓吹专制和暴力；他的理想社会是既有基督教又有共产主义。托马斯·曼在纳夫塔的极端非理性主义中看到了法西斯的抬头，这充分表明作家深刻的洞察力和非凡的预见性。

《魔山》的人物形象塑造得非常成功，每个人物都被刻画得栩栩如生，言谈举止和面貌都有各自的特点。在创作手法上，托马斯·曼对传统叙述方法作了许多创新，吸取了象征、梦幻、内心独白和精神分析等现代主义技巧，使得作品更具特色。

还在《魔山》出版之前，1923 年 11 月，托马斯·曼就接触到了约瑟(Joseph)的故事，经过长时间的构思和准备，于 1926 年底开始创作《约瑟和他的兄弟》，因创作中间常常插进别的作品的写作而数次中断。《马里奥和魔术师》这部中篇小说就是在《约瑟和他的兄弟》创作过程中间完成的。

《马里奥和魔术师》(Mario und der Zauberer,1930)发表的时候，虽然希特勒还没有上台，但托马斯·曼已经为他做了造型。小说的主人公，满脸胡子拉碴的魔术师奇波拉，是个蛊惑家、大骗子和流浪汉，他又瘦又矮、卑鄙猥琐，用魔术把意大利阿尔卑斯山区一个小村村民的灵魂收进他的黏网里，他还用催眠术麻痹咖啡馆侍者马里奥的意志，使马里奥听从他的驱使，按他的口令和指挥行事。马里奥清醒后，不愿再受侮辱，便开枪将奇波拉击毙。这个魔术师从内心到外表都与希特勒十分吻合，显然作家是拿他来影射希特勒的，虽然在字面上并没有表现出来。

这部中篇小说的素材来自作家在意大利度假的经历。1926 年，托马斯·曼携夫人和两个最小的孩子到意大利维亚雷焦附近的福尔泰·德伊·马尔米(Forte dei Marmi bei Viareggio)度假。虽然这个旅游胜地的居

民还“保持了可爱的天性”,但当时意大利在墨索里尼法西斯的蛊惑下,到处都蔓延着“爱国主义”的歇斯底里,这正是奇波拉之流生长的土壤。托马斯·曼在那个度假地还看到了魔术师将一位酒吧侍者实施催眠术的情景。三年之后的1929年8月,托马斯·曼在柯尼斯堡(今俄罗斯的加里宁格勒)将这段度假经历加工成了一篇具有强烈现实针对性和明确的政治意图的中篇小说。在希特勒上台之前,托马斯·曼就日益逼近的法西斯独裁向德国人民发出了警示,充分显示了作家敏锐的政治洞察力和非凡的预见性,同时在小说中也预言了法西斯最终将被人民打败的必然下场。

第六节　无产阶级革命文学

第一次世界大战、俄国十月革命的胜利、德国共产党的成立、德国十一月革命等世界历史上一系列重大事件,加之共产国际又为德国无产阶级革命文学的发展提供了新的契机,这一切使得无产阶级革命文学运动在魏玛共和国的中后期形成了一个声势很大的新高潮。

一　工人文学

魏玛共和国时期工人文学有了新的发展。第一次世界大战爆发后,在资产阶级“爱国主义”、“英雄主义”等口号的蛊惑下,在德国社会民主党背叛工人阶级利益的错误导向下,一部分工人作家在他们的作品中也在宣扬民族主义,为帝国主义战争鼓气。但是,不少工人作家依然保持着清醒的头脑,坚决反对战争。他们有的在战场上目睹了战争的残酷,提高了认识,转而加入到反战的行列;有的在战后参加了工人罢工和无产阶级革命活动,融入了无产阶级革命文学的队伍。“工人作家”、“工人文学”的活跃是战后德国文学生活的重要内容和显著特点之一。但是这一时期,也有部分工人作家支持资产阶级的魏玛共和国,工人文学反而助长了超阶级思想的传播。因此,团结一切反对帝国主义、资本主义、军国主义和法西斯主义的工人作家和其他阶层的革命作家,创建无产阶级革命文学,就成了历史、时代和社会的迫切要求。无产阶级革命作家联盟的《行动纲领》中明确指出,要使无产阶级革命文学“在工人

文学中占据主导地位”，并成为“阶级斗争中宣传鼓动的武器”。

（一）埃里希·米萨姆

埃里希·米萨姆 (Erich Mühsam,1878—1934) 出身于药剂师家庭，自己也曾当过药剂师，从 1901 年起就专事文学创作，并担任杂志的编辑，1911 年至 1919 年主编文学杂志《该隐》(Kain)，刊发他自己的文章和作品。第一次世界大战期间，他因持和平主义和社会主义的立场，尤其是因为他拒绝参加“卫国战地服务”而被监禁在特劳恩施泰因堡垒(Festung Traunstein)。1916 年起米萨姆拥护卡尔·李卜克内西，支持他的把帝国主义战争转变为国内革命战争的观点。1918 年 1 月大罢工期间，他积极参加鼓动工作，宣传社会革命和和平主义，同年 11 月慕尼黑革命时期，他参与组织慕尼黑军工厂工人大罢工，参与创建巴伐利亚苏维埃共和国，并担任中央委员会委员。革命失败后，被反革命临时军事法庭判处十五年监禁。被关了六年，1924 年遇大赦出狱后，他在演讲旅行中和他主编的《烽火》月刊(Fanal,1926—1931)上，宣传无产阶级革命运动的团结，并主张实行非教条主义的和无政府主义的政策。1933 年国会纵火案以后，米萨姆被纳粹冲锋队逮捕，在监狱和集中营里受尽折磨与摧残，翌年 7 月 10 日子夜在奥拉宁堡(Oranienburg)集中营遭党卫队杀害。

米萨姆的文学创作以诗歌和戏剧为主，内容直接或间接地与他的政治态度有关。其代表性的作品有诗集《沙漠、火山口、云》(Wüste,Krater,Wolken,1914)、《燃烧的土地》(Brennende Erde,1920) 以及战斗歌曲、进行曲和讽刺歌曲集《革命》(Revolution,1925)；戏剧作品有《伪君子》(Die Hochstapler,1906)、《自由结婚》(Die Freivermählten,1914) 和被誉为“工人剧”的《犹大》(Judas,1921)。《犹大》以悲剧的形式总结了革命运动失败的经验教训，曾为 5 000 名观众演出，取得了很好的社会效果。上述作品，很多是作家在狱中创作的。他在监禁期间创作的诗歌如《苏维埃马赛曲》(Räte-Marseillaise)、《赤卫队进行曲》(Rotgardistenmarsch) 和《革命者》(Der Revoluzzer) 等曾为关押在巴伐利亚各个监狱中的赤卫队员广泛传唱。米萨姆作品的风格具有表现主义的特点，他的诗歌旗帜鲜明，风格朴实，革命立场坚定，但往往注入过多激情，反而削弱了作品的艺术感受力。作家自己曾说：“我的艺术的目的就是我为之奋斗的目的：斗争！

革命！平等！ 自由！”[1]尽管米萨姆在政治上与工人阶级政党有异，但他仍感到自己是社会主义者和革命者。米萨姆基于批判的、热情的无政府主义观点，希望生活能真正摆脱资产阶级准则、国家强制和社会镇压机制，个人可以充分享受自由和幸福。

(二) 马克斯·巴特尔

马克斯·巴特尔(Max Barthel,1893—1975)是泥水匠的儿子。父亲早逝，他母亲拉扯着六个孩子生活，巴特尔不得不去打工，因而他没有受过正规的学校教育。早年参加社会主义青年运动，曾徒步旅游，穿越德国、荷兰、比利时、奥地利、瑞士和意大利。第一次世界大战期间，他在西线服兵役。1919 年，他因是斯巴达克同盟成员而被拘捕，随后他加入了德国共产党 (1923 年脱党)。1920 年至 1921 年以及 1923 年他两次在俄国旅行，到了西伯利亚和阿斯特拉罕(Astrachan)。1923 年退出德国共产党后，巴特尔当了记者和作家。同许多工人作家一样，他也是自学成才。他以他的诗歌呼唤自由与和平，谴责第一次世界大战，因而当时很有名气。他的诗歌风格接近古典主义和民歌。第一次世界大战期间，他诗歌创作的指导思想是:“血不要再流！国际万岁！”这时候他出版的诗集，有写于法国东南山林区阿戈纳的《写自阿戈纳的诗》(Verse aus den Argonnen, 1916)和《自由》(Freiheit,1917)等。诗集《工人的心灵》(Arbeiterseele,1920)中的许多诗写于战前，有的写工厂、公路、漫游、战争和革命，有的写旅行见闻和异国风情。诗集所揭示的不是个人的，而是整整一代人的发展轨迹，它传达了无产阶级的声音，反映了诗人的外部生活和内心世界，表达了反抗贫困、饥饿和折磨的叛逆思想。1933 年，巴特尔曾一度赞同纳粹的“集体思想”，并当了一年古登堡图书协会 (Büchergilde)会长。被解职以后，他仍从事记者工作，并创作儿童作品和通俗小说。政治上的摇摆不定反映了他在动荡时期缺乏坚定的政治方向。巴特尔的创作非常丰富，较重要的还有诗集《革命诗抄》(Revolutionäre Gedichte,1919)、《乌托邦》(Utopia,1920)、《让我们获得世界》(Laβt uns die Welt gewinnen, 1924)、《阿戈纳森林》(Argonnerwald,1938)、《红罂粟》(Roter Mohn,1964)

① 转引自 Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Band 5, Zweiburgen Verlag 1987,S. 282。

等，以及报告文学、自传体作品。他拥有很多读者，被认为是工人文学的重要代表之一。

其他较重要的工人作家还有奥地利诗人特奥多尔·克拉默尔(Theodor Krammer,1897—1958)；出身于德国工人家庭、后(1948年)入瑞士国籍的作家库特·克莱贝尔(Kurt Kröber, 1897—1959)；德国作家保尔·策希(Paul Zech,1881—1946)、恩斯特·利绍尔(Ernst Lissauer,1882—1937)等。

二　在《红旗》等报刊上开展的文艺论争

魏玛共和国初期，德国共产党就组织和领导了一次文艺大辩论。这场辩论的导火线是当时德累斯顿画廊负责人的一篇报道。这篇报道中说，在十一月革命中，画廊的一些艺术作品遭受了破坏，呼吁加强对文化遗产的保护。这篇报道引起一些表现主义艺术家的不满。约翰·哈特菲尔德(即赫尔穆特·赫茨菲尔德)和格奥尔格·格罗斯(这两位达达主义艺术家本书第三章曾简要提到过)联名发表一篇题为《艺术破烂》(Kunstlump)的文章，对德累斯顿画廊进行了激烈攻击，并认为文化遗产与工人毫无关系，这种艺术只会阻挠工人的革命行动，使他们忘记同剥削者的斗争。这两位艺术家的革命热情固然可嘉，然而对待文化遗产的观点却是十分错误的。问题还在于，许多表现主义作家、艺术家都与赫茨菲尔德和格罗斯持同样的观点。1920年7月24日德共机关报《红旗》刊登一封致赫茨菲尔德和格罗斯的公开信，对他们在对待文化遗产问题上的错误观点进行了尖锐的批评，公开信指出，他们的态度与中世纪捣毁圣像的方式无异。公开信还指出，工人阶级创造新文化，绝不是要去毁坏文化遗产。《红旗》编辑部在发表公开信的同时还配发了一篇文章，文章指出，毁灭或者拒绝文化遗产的口号，无论听起来是多么“革命”，其实质仍是一个资产阶级的口号，无产阶级在夺取政权的斗争中也必须进行反对这个口号的斗争。此后，赫茨菲尔德的兄弟维兰德·赫茨菲尔德(Wieland Herzfelde)也撰文就资产阶级知识分子在加入工人阶级队伍后所遇到的问题进行了深入的讨论，为20年代中期表现主义衰落后，许多原来的表现主义知识分子或者与表现主义有联系的知识分子向工人阶级知识分子转变做了思想准备。

三 维利·布莱德尔和其他无产阶级革命作家

在魏玛共和国的中后期，德国无产阶级文学革命运动得到很大的发展,形成了一个声势很大的新高潮。许多工人作家和从表现主义、达达主义、新实际主义等各种流派走出来的各阶层左翼作家,积极参加无产阶级革命文学运动,涌现出如贝希尔、布莱希特、安娜·西格斯、路·雷恩、埃里希·魏纳特、沃尔夫、汉斯·马尔希维察、维利·布莱德尔等一大批著名的革命文学家和一批有影响的作品。

(一) 维利·布莱德尔

维利·布莱德尔(Willi Bredel,1901—1964)出身于汉堡工人家庭,祖父和父亲都是社会民主党人,父亲后来还参与组建汉堡共产党。小学毕业后就去一家造船厂学车工,参加社会主义工人青年团,1918 年加入斯巴达克同盟,第二年成为德国共产党员。1923 年参加汉堡工人起义,被捕入狱两年,在狱中研究法国革命,写成《马拉:人民之友》(Marat, der Volksfreund,1924)一书,在无产阶级革命斗争和工人运动中成长为革命作家。出狱后在轮船上当工人,并担任《汉堡人民报》(Hamburger Volkszeitung)的工人通讯员和编辑。1928 年参加无产阶级革命作家联盟,同年进入汉堡纳格尔和肯普 (N 和 K) 机械厂 (Maschinenfabrik Nagel & Kaemp)当车工,因撰文揭露柏林警方对工人五一游行的血腥镇压,以及报道了吕贝克一家工厂秘密生产军备,1930 年以“文艺叛国”的罪名被判处两年监禁。1932 年作家应邀访问苏联。

1933 年 3 月 1 日,布莱德尔在社会民主党的会议上发表讲话,号召建立反法西斯统一战线时被捕,被关押在富尔斯比特(Fuhlsbüttel)集中营十三个月,释放后便逃往布拉格。1934 年他到莫斯科,列席第一届苏联作家代表大会,纳粹德国剥夺了他的国籍。1936 年至 1939 年,与布莱希特、福伊希特万格一起主编《言论》(Das Wort)杂志。1937 年参加了在马德里举行的第二届国际作家保卫文化代表大会,会后留在西班牙,参加支援西班牙人民的反法西斯斗争,任国际纵队(Internationale Brigade)台尔曼营政委。1943 年参与筹建自由德国全国委员会 (Nationalkomitee Freies Deutschland),希特勒军队入侵苏联后,布莱德尔到莫斯科前线对德国战俘作宣传教育工作。

1945 年纳粹投降，布莱德尔随苏军回到德国，参加祖国重建工作，先后担任《今天和明天》杂志 (Heute und Morgen) 和《新德意志文学》(Neue Deutsche Literatur) 杂志主编，1962 年至 1964 年任艺术科学院院长。他曾两次获得民主德国国家奖。1955 年布莱德尔曾来中国访问，去过延安，写有《枣园的宴会》(Das Gasrmahl im Dattelgarten,1956)，记叙中国人民的革命斗争故事。1964 年 10 月 27 日，布莱德尔在艺术科学院的一次会议上因心肌梗塞猝然去世。

布莱德尔 1930 年在监狱里创作的长篇小说《N 和 K 机器厂》(Maschinenfabrik N & K,1930) 是他的第一部作品，接着写了《罗森霍夫街》(RosenhofstraBe,1931)，反映 20 年代德国工人的艰苦生活和革命斗争，是德国早期无产阶级革命文学的重要作品。下一部书是《财产保护条款》(Der Eigentumsparagraph,1933)。从此，布莱德尔的名字开始在文学界流传。布莱德尔的这几部作品有生活，有激情，但写“事”多于写“人”，也就是说，人物形象不够突出，不够丰满，语言缺乏个性。作家自己也不很看重这三部早期作品，认为这只是为自己的创作所做的准备，也就是说，是练笔之作。

1933 年布莱德尔被关押在富尔斯比特集中营里，在没有笔和纸的情况下，他以惊人的毅力用脑子写作，并将写好的章节在脑袋里加以反复琢磨和修改，直到几乎会背出来为止。等到他获释时，将脑袋里的小说也带出了集中营。这本以奇特的方式“写”成的小说，就是自传性的长篇小说《考验》(Die Prüfung,1935)。小说描写主人公在集中营里肉体和精神上所受的严酷考验，表现了他们不屈的革命意志。小说还深刻揭示了法西斯形成的社会根源、法西斯分子的追名逐利、他们的等级偏见，以及他们低下的生活情趣，也写出了他们之间的差异，令人信服地表明，法西斯也并非铁板一块。这是第一部揭露集中营残酷暴行的作品，出版后被译成十七种文字，影响很大。下一部长篇小说《你不相识的兄弟》(Dein unbekannter Bruder,1937)和几个短篇小说也都是以反法西斯抵抗运动为题材。报告文学《埃布罗河遭遇战》(Begegnung am Ebro,1939)是根据作家作为国际纵队战士在西班牙参加反法西斯的战斗经历写成的，描写国际反法西斯战士浴血奋战的英雄气概和视死如归的大无畏精神，人物形象栩栩如生。

布莱德尔的代表作是《亲戚与朋友》(Verwandte und Bekannte)三部曲——《父亲们》(Die Väter,1943)、《儿子们》(Die Söhne,1949)和《孙子们》(Die Enkel,1953)。小说通过汉堡一个工人阶级家庭三代人的经历,描写从1870年到1945年德国工人阶级成熟和壮大的过程,反映了这一历史时期德国的社会生活。这部小说的发表使作者获得很大声誉。战后作家的其他作品还有长篇小说《新的一章》(Ein neues Kapitel,1959)、中篇小说《沉默的村庄》(Das schweigende Dorf,1949)、报告文学《五十天》(Fünfzig Tage,1950)和电影剧本《台尔曼》(Ernst Thälmann,1953—1955)等。

(二)贝尔塔·拉斯克

贝尔塔·拉斯克(Berta Lask,1878—1967),德国女作家,出身于犹太家庭,父亲是造纸厂老板。拉斯克在第一次世界大战后参加工人运动和妇女运动,并开始写作,出版了诗集《声音》(Stimmen,1919)、《黑暗中的呼唤》(Rufe aus dem Dunkel,1921)和儿童文学作品集《无产阶级幼儿园》(Proletarischer Kindergarten,1921)等作品。1923年加入德国共产党。1928年,她参与德国无产阶级革命作家联盟的创建工作,是联盟的领导成员。1933年拉斯克遭纳粹逮捕,同年流亡苏联。流亡期间她创作了剧本《长工约翰》(Johann der Knecht,1935)和《暴风雨来临之前》(Vor dem Gewitter,1938)等作品。战后拉斯克回到德国,1953年以后在柏林专事创作。

拉斯克在创作初期是一位理想主义的和平主义者,后来成长为无产阶级革命文学的代表。她创作的许多社会主义的剧本,在魏玛共和国时期常常被禁止出版和演出,如剧本《托马斯·闵采尔》(Thomas Münzer,1925)和《洛伊纳1921》(Leuna 1921,1927)等。拉斯克在文学上的最大功绩,是她为在德国创立和发展无产阶级儿童文学做出的贡献。她一生写了许多革命儿童文学作品,如《乘飞马漫游各个时代》(Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten,1924)、《弗兰茨和格蕾特俄国纪游》(Wie Franz und Grete nach Rußland kamen,1926)、《斯巴达克思》(Spartakus,1928)、《奥托和埃尔丝》(Otto und Else,1956)等。作家晚年的创作中,自传体小说占有特殊地位。她的自传体社会发展小说《寂静与风暴》三部曲(Stille und Sturm,1955)描写19世纪末至20世纪中叶主人公从一位犹太工厂主的女儿成长为社会主义者的历程。

(三) 古斯塔夫·冯·旺根海姆

古斯塔夫·冯·旺根海姆(Gustav von Wangenheim,1895—1975),德国剧作家和导演。第一次世界大战时被征入伍。他是以弗朗茨·普费姆费特主编的《行动》周刊为中心形成的资产阶级反对派的成员。1918 年加入独立社会民主党,革命时期参加了历次苏维埃代表大会,1922 年加入德国共产党。1924 年他成立了"巴比塞演出团",并多次率团到德国各地去巡回演出。1928 年德国工人戏剧联盟(成立于 19 世纪末)确立了无产阶级方向,旺根海姆担任联盟的艺术指导和共产党的红衫宣传鼓动队(Agitpropgruppe Rote Blusen)的台本作者和导演。1933 年旺根海姆流亡苏联,是"自由德国"全国委员会的成员。1945 年回国,任柏林德国剧院经理(1945—1947)。旺根海姆的剧作是早期无产阶级革命戏剧的代表。他写的反法西斯鼓动剧具有布莱希特和皮斯卡托的风格,都取材于纳粹时期人民反法西斯斗争的现实社会事件,如《捕鼠器》(Die Mausefalle, 1931)就是以中间阶层对法西斯的蛊惑宣传缺乏抵抗力为题材,表现中立的小资产阶级知识分子在斗争中逐步消除幻想,加入反法西斯统一战线的历程。1933 年以前,这部戏在德国,后来又在美国和苏联的许多剧院上演。他在第二次世界大战前创作与导演的戏剧达三十多部。他为德国共产党中央齐声朗诵队 (Zentraler Sprechchor,1923 年他任队长)写的台本《劳动大合唱》(Chor der Arbeit,1923)是对社会主义文学所做的第一个重要贡献。1945 年以后,他的创作都是以民主德国的日常生活和建设问题为中心,激励青年积极参加到创造民主新生活的事业中去,这时期的剧作有《笼中鼠》(Die Maus in der Falle,1947)、《你是最恰当的人》(Du bist der Richtige,1950)、《施普雷河两岸》(An beiden Ufern der Spree, 1952)、《兄弟调包》(Die vertauschten Brüder,1959)和《大学生的喜剧》(Studentenkomödie,1959)等。与布莱希特等作家一样,旺根海姆也是德国无产阶级戏剧事业早期的重要代表,1950 年获民主德国国家奖。

(四) 埃贡·埃尔温·基施

捷克著名的德语报告文学家埃贡·埃尔温·基施 (Egon Erwin Kisch, 1885—1948),1885 年出生于当时在奥匈帝国统治下的布拉格,1906 年以后,曾在《布拉格日报》(Prager Tagblatt)和《波希米亚报》(Bohemia)工作至 1913 年。这期间他与布拉格德语作家布罗特、韦弗尔、卡夫卡等过从

甚密。1914年他被征入伍,1917年因在塞尔维亚作战负伤,被调到军事新闻参谋部。在推翻哈布斯堡王朝,建立奥地利资产阶级共和国的斗争中,基施于1918年初参加维也纳一月大罢工和地下士兵委员会的活动,11月担任维也纳赤卫军的领导人,1919年他加入了奥地利共产党(1925年加入德国共产党)。由于这些原因,他被逐出奥地利。此后他来到柏林,在多家报刊工作,并多次去欧洲旅行,三次到苏联,还到了亚洲和北美,并以伪造的证件走遍美国和中国。基施是1928年成立的德国无产阶级革命作家联盟的创始人之一。1930年基施作为德国作家代表团的成员参加在苏联哈尔科夫举行的国际革命作家联合会第二届代表大会。1933年在国会纵火案发生的当夜,基施就遭纳粹分子逮捕,因捷克斯洛伐克政府抗议而获释,并被驱逐到布拉格。他参加1933年在巴黎重组的德国作家保护协会的工作,继续从事反法西斯斗争;1934年作为反战和反法西斯世界委员会的代表去澳大利亚墨尔本参加反法西斯代表大会,由于澳大利亚当局拒绝给他入境签证,他便采取冒险的方式强行登陆;1935年在巴黎出席国际作家保卫文化代表大会;1937年至1938年参加西班牙国际纵队,反对佛朗哥的法西斯独裁统治。第二次世界大战爆发时,基施离开法国,经纽约流亡墨西哥(1940—1946),在那里参加反法西斯报纸《自由德国》(Freies Deutschland)的工作。1946年回布拉格,被选为市参议员。

基施是以诗歌和小说开始他的创作生涯的,如诗集《青春的花枝》(Vom Blütenzweig der Jugend,1905),小说集《布拉格儿童》(Prager Kinder,1913)和长篇小说《皮条客》(Der Mädchenhirt,1914)等。长期的记者生涯养成了基施锐利的洞察力和灵敏的嗅觉,使他成为杰出的无产阶级报告文学家,他为报告文学的发展做出了巨大贡献。他初期的报告文学如《布拉格的街头和夜晚》(Aus Prager Gassen und Nächten,1912)和《布拉格冒险》(Die Abenteuer in Prag,1920)主要描写布拉格下层人民的生活,反映贫困、犯罪和卖淫等奥匈帝国末期种种畸形的社会现象。使基施成名的是他的报告文学集《狂热的记者》(Der rasende Reporter,1924)。这部作品以丰富的材料和多彩的形式针砭时弊,曾引起轰动。随后发表的报告文学集《追逐时间》(Hetzjagd durch die Zeit,1926)和《世界冒险记》(Wagnisse in aller Welt,1927)也获得成功,这就使得基施的作品在20年代成

了畅销书。基施曾到许多国家采访和旅行，写了一系列报道，如介绍苏联的《沙皇，东正教牧师，布尔什维克》(Zaren, Popen,Bolschewiken,1927)和《亚洲巨变》(Asien gründlich verndert,1932)，其他还有《天堂美国》(Paradies Amerika,1930)、《秘密的中国》(China geheim,1933)、《禁止入内》(Eintritt verboten,1934)、《五洲历险》(Abenteuer in fünf Kontinenten,1935)、《登陆澳大利亚》(Landung in Australien,1937)和《在墨西哥的发现》(Entdedckungen in Mexiko,1945)等。其中《天堂美国》的寓意是：美丽的名字并不等于它的实质。作家用这个书名意在揭露美国虚假繁荣的表象。《秘密的中国》收有二十三篇作品，以北京、上海、南京为背景，谴责帝国主义对中国的侵略，揭露国民党政府的腐败和对人民的镇压，深切同情生活在水深火热中的中国人民，热情赞扬中国工农红军和苏区人民的英勇斗争。

四 德国无产阶级革命文学是国际无产阶级革命文学的一个重要组成部分

魏玛共和国中后期，德国无产阶级革命文学的蓬勃发展，正好与国际无产阶级革命文学运动的高涨同步。1924年贝希尔、基施和布莱希特参加了在莫斯科召开的共产国际第五次代表大会，大会动议成立国际革命作家联合会 (Internationale Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller)，会后设立了无产阶级作家国际联络局。1925年德国共产党第十次代表大会决定，把无产阶级文学运动作为有组织的党的事业的一部分，一批左派知识分子积极追随或拥护德国共产党，无产阶级革命文学在德国文坛上开始占据重要地位。1927年德国共产党爱森代表大会首次做出关于党在文化领域方面的工作的决议，要求建立无产阶级革命文化战线。同年11月，第一届国际无产阶级和革命作家代表大会(Internationale Konferenz proletarischer und revolutionärer Schriftsteller)在莫斯科召开，由贝希尔、贝尔塔·拉斯克、匈牙利作家阿·嘉宝(A. Gabor)组成的德国代表团参加了会议，会上国际革命作家联合会宣告成立。

在德国，许多工人作家和从表现主义、达达主义等各种流派走出来的各阶层左翼作家，积极参加无产阶级文学运动，1928年10月19日成立的德国无产阶级革命作家联盟，成为国际革命作家联合会的德国分

部，德国无产阶级革命文学也成为国际无产阶级革命文学的一个重要组成部分。德国无产阶级革命作家联盟由贝希尔任主席，创办了机关刊物《左翼》(Linkskurve)。联盟成员约五百人，其中德国共产党党员占 40%(1930 年)。联盟成员一部分是工人出身的作家，如马尔希维察、布莱德尔、卡尔·格林贝格(Karl Grünberg)、路德维希·图雷克(Ludwig Turek)、瑞士小说家库尔特·克莱贝尔(Kurt Klöber)、汉斯·洛贝尔(Hans Lorbeer)、奥托·戈切(Otto Gotsche)、扬·佩特森(Jan Petersen)、马克斯·齐默林(Max Zimmering)、埃尔弗莉黛·布吕宁(Elfriede Brüning)、贝尔塔·瓦特斯特拉特(Berta Waterstradt)、黑达·青纳(Hedda Zinner)等；另一部分是坚持文学社会主义方向的其他阶层出身的革命作家、艺术家，如贝希尔、布莱希特、安娜·西格斯、雷恩、魏纳特、弗·沃尔夫、拉斯克、托勒、奥特瓦尔特、瓦·本亚明等。联盟的成员中还有不少说德语的外国作家，如匈牙利理论家格奥尔格·卢卡契，捷克斯洛伐克作家基施和弗朗茨·卡尔·魏斯科普夫(Franz Carl Weiskopf)等。有些不是联盟成员的无产阶级作家如亚当·沙雷尔(Adam Scharrer)等，他们的文学创作也丰富了 20 年代后半期的社会主义文学。

在联盟领导下，无产阶级革命作家一方面大力开展马克思主义文艺理论的研究，对重大文艺和美学问题展开论争，另一方面创作上也取得了令人瞩目的成果，一批有影响的作品相继问世：长篇小说如格林贝格的《鲁尔烈火》(Brennende Ruhr,1928)、马尔希维察的《袭击埃森》(1930)、布莱德尔的《N 和 K 机械厂》(1930)、亚当·沙雷尔的《没有祖国的伙伴》(Vaterlandslose Gesellen,1930) 和《大骗局》(Der groβe Betrug,1931)等；贝希尔、魏纳特、布莱希特、洛贝尔、埃米尔·金克尔(Emil Ginkel)等的诗歌；布莱希特、沃尔夫、皮斯托卡、米萨姆以及旺根海姆的剧作等。布莱希特创立了叙事剧理论，皮斯卡托倡导“政治戏剧”，他和布莱希特都致力于戏剧革新。希特勒上台后，无产阶级革命作家联盟的成员有的被捕，有的被迫流亡国外，留在国内的则转入地下。1935 年国际革命作家联合会解散后，德国无产阶级革命作家联盟也停止了活动。

第五章

第三帝国时期的文学 (1933—1945)

第一节 概 况

魏玛共和国内部孕育了国家社会主义(纳粹主义)这个怪胎和希特勒这个恶魔。纳粹党是德国国家社会主义工人党的简称,原名德国工人党,1919 年由慕尼黑锁匠安东·德雷克斯勒(Anton Drexler)创立,1919 年希特勒加入后 1920 年改称德国国家社会主义工人党。1921 年希特勒逐走该党以前的领导,成了纳粹党的领袖。刚出道的希特勒就野心勃勃,1923 年在慕尼黑发动啤酒馆暴动,企图控制巴伐利亚州政府,进而发动反对魏玛共和国的叛乱。这次政变以失败告终,纳粹党被取缔,希特勒于 1924 年 4 月 1 日因叛国罪被判处五年监禁,关押在莱希河畔兰茨贝格(Landsberg am Lech)监狱。但 12 月 20 日他就被释放了。希特勒的政治宣言《我的奋斗》(Mein Kampf, 1924) 第 1 卷就是在 1924 年囚禁期间写的。获释后,他立即着手重建纳粹党,并开始写《我的奋斗》第 2 卷。

魏玛共和国从 1924 年开始,在政治上和经济上出现的所谓 20 年代"黄金岁月"持续的时间十分短暂。1929 年开始的资本主义世界经济危机导致德国经济大萧条,由此引发了大规模的失业和社会不满,德国在精神和物质方面都濒于崩溃的边缘。这种严重的局面影响了人民的精神状态和行为方式,但反倒为纳粹党的迅速发展壮大,为希特勒攫取政权提供了难得的契机。希特勒看准了经济危机这个有利时机,大肆展开煽动活动和政治投机。他在群众集会上发表蛊惑人心的演讲,肆意攻击魏玛共和国,并向工人农民开出诱人的承诺单。他还提出诸如反对

《凡尔赛和约》等具有民族主义号召力的主张，摸准深受经济危机打击的群众的脉搏，打出新的反犹主义旗号，把那场经济危机归咎于犹太人，胡说什么只要剥夺犹太人的工作和职位，德国人的工作便可得到保障。这完全是蛊惑人心的无稽之谈，因为当时失业人口的比例高达40个百分点，而犹太人的总数还不到德国人口的1个百分点。与此同时，希特勒的冲锋队(又名褐衫党)和党卫军在大街上横冲直撞，肆无忌惮地对共产党人大打出手。1932年7月的大选中，纳粹党竟获得230个议席，得票率达到37.4个百分点，成为德国第一大党，这就为希特勒上台，为纳粹党取代魏玛共和国铺平了道路。1933年1月30日，魏玛共和国总统兴登堡任命希特勒为总理。这样，德国建立了希特勒法西斯专政，魏玛共和国成为了历史。当晚，大批身着褐色制服的冲锋队员便走上柏林菩提树下大街，举行火炬游行。纳粹德国又称第三帝国，以表明它继承德意志民族的神圣罗马帝国 (即第一帝国，962—1806) 和德意志帝国 (即第二帝国，1871—1918)，要恢复德国在历史上的显赫地位；同时第三帝国在中世纪神话传说中被视为持续千年的太平盛世，以它命名，用以美化纳粹政权。

从纳粹攫取政权的那一天起，德国历史就翻开了最野蛮、最残酷、最黑暗的一页。希特勒在《我的奋斗》中说，在夺权时和掌权后必须实行恐怖主义。希特勒掌权伊始，随即在政治、文化和社会生活领域推行一体化 (Gleichschaltung) 的体制。纳粹党人首先对他们政治和意识形态上的敌人——共产党人和社会民主党人开始进行血腥镇压。纳粹分子将1933年2月27日发生的国会纵火案嫁祸于共产党。就在国会纵火案的当天夜里，德国各地成千上万的共产党员、社会民主党党员和工人干部被逮捕，不少人被严刑拷打致死。纵火案发生的第二天，兴登堡在希特勒关于有发生所谓共产党革命的严重危险的谎言蛊惑下，签署了《帝国总统保护人民和国家法令》(Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat) 的紧急状态法。根据这项法令，魏玛宪法中规定的保障人身自由、新闻自由、集会结社自由、发表意见的自由、秘密通信的自由等条款都被取消了，也就是说公民的一切民主和自由的权利都被取消了。这样，纳粹分子就可以在保卫人民和国家的幌子下，肆无忌惮地去对付它的政敌了。从这时开始到1945年第三帝国覆灭的十二

年中,德国一直处于紧急状态之下。3 月 3 日,德国无产阶级革命领袖、德国共产党主席恩斯特·台尔曼(Ernst Thälmann) 被捕(1944 年在布痕瓦尔德集中营被害)。1933 年 3 月 23 日, 国会通过《授权法》(Ermächtigungsgesetz),希特勒政府取得了可以独立颁布法令、不受国会和总统支配的授权。随后德国共产党和社会民主党先后被禁,所有资产阶级政党全部自行解散。7 月 14 日,德国国家社会主义工人党成为德国惟一"合法"的政党。1934 年 8 月 2 日兴登堡逝世,三小时后总理的职务和总统的职务被合并,希特勒接管国家元首和武装部队总司令的权力,总统一职被取消,希特勒成为元首兼总理。

纳粹在镇压共产党人、社会民主党人的同时,对作家也采取公开的恐怖活动,疯狂迫害德国文化界的进步人士,那些德国民族引为骄傲的学者、作家、艺术家被列为政治上或种族上的敌人,受到诬陷、刑讯、关押、杀害。纳粹对文化知识界的迫害从夺权时逮捕和杀害奥西茨基和米萨姆等作家开始, 到 1933 年 5 月 10 日通过焚书暴行达到了它的第一次高潮。大批知识分子和文化界人士被迫流亡国外,过着颠沛流离的生活。

纳粹对它的种族敌人——犹太人的残害更是令人发指。希特勒"一体化"的核心是种族主义和民族沙文主义。希特勒认为,雅利安人(即北欧日耳曼人)是文明的创造者和维护者,是上苍"赋予主宰权力"的种族,而犹太人和吉卜赛人则是劣等民族,应该被淘汰和灭绝。希特勒上台后,包括阿尔贝特·爱因斯坦(Albert Einstein) 和詹姆斯·弗朗克(James Franck)等世界著名的科学家在内的犹太人都受到排斥和迫害。1935 年 9 月 15 日的《纽伦堡种族法令》(Nürnberger Rassengesetze) 剥夺了犹太人的德国公民权,禁止犹太人和雅利安人通婚,禁止犹太人担任公职。1938 年 11 月 9 日深夜,纳粹组织了一次对犹太人进行大规模暴力袭击的行动:犹太人的住宅、商店、教堂被砸,被捣毁或被焚烧,财物被抢劫,许多人遭到杀害。一夜之间到处都是被砸的玻璃碎片。这就是臭名昭著的所谓"水晶之夜"(Kristallnacht)。从此犹太人被彻底排除在德国社会生活之外,纳粹还强令犹太儿童胸前佩带一颗黄星,公开对犹太人进行人身侮辱。希特勒上台时,德国大约有五十万犹太人,后来加上奥地利的犹太人,共有六十五万八千人。由于迁居国外,被杀害和被驱逐出境,到

第二次世界大战爆发时，德国和奥地利的犹太人就只剩下二十七万五千人了。留在德国和奥地利的犹太人则被大批关进集中营。希特勒占领欧洲国家后，欧洲犹太人，包括那些先前从德国、奥地利逃出去的犹太人，被成千上万地押送到东欧犹太人区或被关进集中营。1942 年 1 月 20 日，纳粹秘密警察头子海德里希(Reinhard Heydrich) 在柏林著名风景地万湖(Wannsee)湖畔主持召开了一次会议，会上做出了“最后解决”，即最后消灭欧洲犹太人和混血儿童的计划。第二次世界大战期间，总共约有六百万犹太人惨遭德国法西斯杀害。

希特勒上台后就大力扩军备战，为取得“新的生存空间”，积极准备实施他在《我的奋斗》中提出的扩张和战争计划。1936 年 10 月 25 日建立了“柏林—罗马轴心”(Achse Berlin-Rom)，与意大利结盟；不久(11 月 25 日) 又与日本签订《反共产国际条约》(Antikominternpakt)，旨在反对苏联、国际工人运动和帝国主义在远东的竞争。1937 年 11 月 6 日，意大利也加入德日《反共产国际条约》。此后法西斯德国对外采取了一系列侵略扩张行动：1938 年 3 月 12 日吞并奥地利，1939 年 3 月 15 日占领捷克斯洛伐克，9 月 1 日进攻波兰，引起第二次世界大战。1939 年与意大利缔结“钢铁盟约”(Stahlpakt)，结成军事同盟。1940 年德国入侵丹麦、挪威、比利时、荷兰、卢森堡和法国，6 月底应法国政府的请求，同法国签订了停战协定，从而一雪《凡尔赛和约》之耻。9 月上旬德国空军对英国伦敦进行大规模轰炸，并准备横渡英吉利海峡入侵英国，因遭到失败而将计划搁置。9 月 27 日签订《德意日三国同盟条约》(Dreimächtepakt zwischen Deutschland,Japan und Italien)，随后匈牙利、罗马尼亚、斯洛伐克、保加利亚、南斯拉夫和克罗地亚也加入了这个同盟条约，成为轴心国。1941 年，德军入侵南斯拉夫和希腊，6 月突然进攻苏联。1942 年国际“反希特勒联盟”(Antihitlerkoalition)形成。1942 年末希特勒军队在北非和斯大林格勒遭到惨败，1944 年 6 月，盟军在诺曼底登陆。1945 年第二次世界大战行将结束，纳粹德国即将覆灭之际，希特勒于 4 月 30 日自杀。5 月 8 日德国无条件投降，盟军占领德国，纳粹党被取缔，纳粹战犯以反人类、反和平的罪行在纽伦堡受到国际法庭的审判。

第二次世界大战是人类历史上的一场空前浩劫，使世界人民遭受了无尽的苦难，德国绝大部分地区和世界的许多地方成为一片废墟，千

百万人妻离子散，流离失所。无数人类文明和资财化为灰烬，毁于一旦。“第二次世界大战中人类每小时要付的代价约三千五百万金马克。全世界因战争而遭到的损失约达一万三千五百亿美元。但最可怕的还是法西斯掠夺政策造成的人命损失。苏联死了七百万人，波兰六百万人(为波兰人口的六分之一)，德国战死五百五十万人，此外还有一百万人以上是空袭炸死的。第二次世界大战前居住在欧洲的九百六十万犹太人被法西斯分子杀死约六百万。此外在法西斯集中营内被杀死的其他各国人民共有八百万人以上。第二次世界大战中的死亡人数总计达二千七百万人，为第一次世界大战的三倍多。”[①]有的史书所提供的数字比这还要大得多：第二次世界大战中死亡的士兵为一千六百万，在空战、大屠杀、游击战和逃亡中死亡的平民达两千万至三千万人[②]。

在这特殊的时代，德国产生了特殊的文学：纳粹文学、内心流亡文学、反法西斯抵抗文学和流亡文学。纳粹文学是第三帝国的官方文学，它遵照和配合文学一体化政策，宣扬泛日耳曼主义和种族主义，鼓吹“血统与土地”文学，宣扬拓展“生存空间”，是反人类、反人道的文学。维尔纳·博伊梅尔堡 (Werner Beumelburg)、汉斯·格林、汉斯·弗里德里希·布隆克 (Hans Friedrich Blunck) 等是纳粹文学的头面人物。

希特勒上台以后，那些留在国内坚持写作，并在不同程度上与纳粹保持距离和表示不满的作家，虽然身处国内，但心里的感觉与流亡无异，他们被称为内心流亡作家，他们在第三帝国时期创作的作品，被称为内心流亡文学。内心流亡文学总的特点是，作品通常以大自然、爱情、历史故事或神话传说为题材，他们对纳粹制度的不满或反抗一般都是以隐晦曲折的方式表达的。内心流亡作家的政治立场、美学观点各不相同，他们对纳粹制度的不满或拒绝，有的是出于对民主的信念，或是出于正义感，有的则是由于他们坚固的宗教信仰，所以就用他们的基督教人道主义来对抗纳粹的血腥和残暴。有些作家在纳粹时期写了作品并不发表，而是将文稿锁在抽屉里，让它成了“抽屉文学”，直到战后才拿出来同读者见面。内心流亡文学的主要作品有：奥斯卡·勒尔克的诗集《长满蓟草的树林》(Der Silberdistelwald,1934)、《世界森林》(Der Wald

① 维纳·洛赫：《德国史》下册，三联书店 1976 年版，第 1089 页。

② 参见《德意志史》第四卷《世界大战时期》下册，商务印书馆版，第 367 页附表 2。

der Welt,1936)以及莱曼的诗集《绿色的上帝》(Der grüne Gott, 1942)是这个时期自然诗的代表;维尔纳·贝根格林的中篇小说《三只鹰》(Die drei Falken, 1937)和《西班牙蔷薇》(Der spanische Rosenstock, 1941)是中篇小说名篇;克莱珀的长篇历史小说《前辈》(Der Vater, 1937)流传很广。

在纳粹疯狂迫害共产党员、社会民主党人和进步人士的情况下,一些党员作家和进步作家就以文学为武器,在国内进行有组织的反法西斯斗争,他们在这一时期创作的反法西斯抵抗文学,在德国文学史上留下了光辉的一页。在德国无产阶级革命作家联盟和德国作家保护协会等组织被解散后,他们在扬·佩特森的组织和领导下,成立了地下无产阶级革命作家联盟。他们办地下刊物,散发和张贴传单诗,千方百计把作品"走私"到国外去发表或出版,以扩大反法西斯抵抗文学的影响。后来又成立了"红色乐队"(Rote Kapelle)抵抗组织。著名的反法西斯抵抗文学作家扬·佩特森的长篇小说《我们的街道》(Unsere Straβe, 1936)就是烤在馅饼里带出国境,出版后引起轰动;君特·魏森博恩(Günther Weisenborn)的剧本《诺伊贝夫人》(Die Neuberin, 1935)也获得很大成功;维尔纳·克劳斯(Werner Krauss)的长篇小说《邮政编码——哈利孔人灵魂的激情》(PLN.Passionen der halykonischen Seele, 1946)是当时在德国国内写成的反法西斯文学的重要成果。

纳粹对作家的迫害,使得大批作家流亡国外,除了少数作家以外,大部分流亡作家的生存条件极其艰苦,一般都多次更换流亡地,有的还必须为获得基本生活保障而苦斗。就是在这样极端困难的条件下,面对陌生的环境和听不懂的语言,流亡作家却奇迹般地创造了光辉灿烂的流亡文学,成为传承德国文学的主线。流亡文学不仅继承和发展了德国文学,而且参与了世界文学的进程,同世界文学在同一个高度上齐头并进。可以毫不夸大地说,在诗歌、小说、戏剧等各个文学门类都有一批作品登上了世界文学的高峰。我们只要略为举出几位作家的名字和作品就足以说明问题了:托马斯·曼长篇小说四部曲《约瑟和他的兄弟》(Joseph und seie Brüder)和长篇小说《浮士德博士》(Doktor Faustus);亨利希·曼的长篇历史小说《亨利四世》(Henri Quatre)二部曲;布莱希特建立并完善了他的叙事剧理论,创作了《伽利略传》(Leben des Galilei)、

《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder)、《四川好人》(Der gute Mensch von Sezuan)和《高加索灰阑记》(Der Kaukasische Kreidekreis)等代表作；穆西尔的长篇小说《没有个性的人》、赫·黑塞的乌托邦小说《玻璃球游戏》、安娜·西格斯的反法西斯长篇小说《第七个十字架》(Das siebte Kreuz)；赫·布罗赫的内心独白小说《维吉尔之死》；福伊希特万格的长篇历史小说《伪尼禄》(Der falsche Nero)、埃利亚斯·卡内蒂(Elias Canetti) 的长篇小说《迷惘》(Die Blendung)；内莉·萨克斯(Nelly Sachs) 的诗歌。

第二节　纳粹文学

第三帝国时期的官方文学，亦即纳粹文学，不仅思想反动，质量也十分低下。其实这是很容易理解的。由于纳粹对作家实行恐怖政策，从国会纵火案开始，大批作家就纷纷流亡国外，1938 年奥地利被纳粹德国吞并后，大批奥地利作家也加入了流亡大潮。流亡作家的数量达到两千五百人之多。可以说，魏玛共和国时期活跃在文坛上的优秀作家，几乎全都流亡国外了；因各种原因留在国内的作家，也大多主动或被迫保持沉默，开始了他们的“内心流亡”。除去这两部分作家，剩下的作家确实寥寥无几，而且几乎都是不上档次的货色，他们创作出来的文学会是什么样的水平，那就可想而知了。其实纳粹并没有创造出独立的文学来，它只是捡起了那些早就毒液四溅的文学残渣，并利用这些来进行文化宣传。俗话说，山中无老虎，猴子称大王。纳粹文学只能靠这帮小角色来支撑门面。第三帝国时期，文坛上是一副什么样的景象呢？进步作家的作品被查、被抄、被焚、被禁了，流亡文学当然不可能同广大读者见面，少数传进国内的作品也都处于地下状态，而内心流亡作家作品的发表和出版又受到许多限制，因此，希特勒统治时期，往日热闹非凡、光辉灿烂的德国文坛变得冷清和凄凉，竟成了一片文学荒漠。这片荒漠上的文学，虽然精神上和道德上极其贫乏，营养不良，发育不全，却大言不惭地自命为“真正的德意志文学”。

纳粹文学是第三帝国的官方文学，是为纳粹世界观服务的。纳粹世界观是反人道的，英雄主义、共同体(Gemeinschaft) 和非理性主义是纳粹

世界观的三要素。这三个要素也是纳粹文学的基本内容。纳粹文学遵照和配合一体化的政策，宣扬泛日耳曼主义和德意志精神，鼓吹“血统与土地”文学，为德国法西斯的侵略扩张制造舆论，为此它要铲除一切敌对和“有害”文化，把全国文化机构、团体和文化人士全部置于纳粹的领导和掌控之下，所以纳粹文学是反人类、反人道的文学。

一 法西斯文化政策和对文学的控制

希特勒掌权伊始，随即在政治、文化和社会生活领域推行一体化的体制。文化一体化就是要把文化统一在纳粹思想之下，取消表达思想和艺术观点的自由，使文化全面德意志化，也就是纳粹化。希特勒曾声称：“国家社会主义时代只能有国家社会主义文化。”他认为，艺术的任务就是表现纳粹的世界观(希特勒偏爱“世界观”这一术语)。纳粹认为，一切不符合法西斯主义教条的文艺都对德国有极大危害，它把所有游离于独裁体制外的作家、艺术家都视为不共戴天的仇敌，要求作家、艺术家无条件地歌颂纳粹党及其“领袖”，歌颂所谓世界上最优秀的德意志民族。纳粹宣扬“希特勒即德国，德国即希特勒”。纳粹政权推行一体化来势之迅猛超乎人们的想像。纳粹对文学的控制大体上采取以下这些具体措施：

1. 设立文化控制、审查和监督机构

为了实施一体化计划，在戈培尔领导的帝国宣传教育部(Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda) 下设立了一个对文学、艺术、新闻出版等意识形态领域进行控制、审查和监督的庞大机构。1933 年 9 月 22 日根据一项法律成立了帝国文化局 (Reichskulturkammer)，戈培尔自己兼任文化局主席。文化局下设美术、音乐、戏剧、写作、新闻、广播和电影等七个专业机构，专业机构也叫局，所有的作家、艺术家和新闻工作者都必须经审查批准后加入相关的“由国家领导和组织”的专业局。这样，这些机构就成了禁止犹太作家和有异己思想的作家从事职业活动和写作的合法工具。如参加帝国写作局(即作家协会)，必须要证明是雅利安血统，这样所有的犹太作家就全都被排斥在外。那些被拒绝接受或被开除的会员，职业活动被剥夺后非但面临生计问题，而且

随时有生命危险。为了从机制上加强恐怖控制，1936 年出版的第 1 期帝国禁书目录——“有害的和不受欢迎的作品第 1 期书目”中开列的禁书目录单本书目共 3 601 种，丛书、套书（包括文集、全集等）共 524 种；1939 年的第 2 期禁书目录中所列单本书目 4 175 种，丛书、套书共 565 种。此后至 1943 年每年都出一本禁书目录。从 1940 年 4 月起“犹太或半犹太作家的著作”一概被禁。禁书目录是严格保密的，只有与工作有关的内部人员才能接触这些书目。

2. 掌控一切文化机构和群众团体

纳粹政权对所有不符合其意识形态的文化机构、组织、群众团体和报刊通过接管、清洗、改组或取缔，将它们置于自己的控制之下。首当其冲的是普鲁士艺术科学院。该院于 1926 年设立的文学院，坚持民主传统，主张创作自由，反对政府对作家的压制和干预，特别是 1931 年亨利希·曼担任文学院院长以后，它更成了右派和民族主义势力的眼中钉，纳粹执政后自然遭遇劫难。从 1933 年 2 月开始，纳粹就对艺术科学院进行大规模的清洗，许多作家艺术家被开除，亨利希· 曼和凯特·珂勒惠支被迫退出艺术科学院，随后里卡达·胡赫、托马斯· 曼、德布林、莱昂哈德·弗兰克、阿尔方斯·帕克、鲁道夫·潘维茨、弗里茨·冯·翁鲁、弗·韦弗尔、格·凯泽、凯勒曼、阿尔弗雷德·莫姆贝特(Alfred Mombert)、勒内·席克勒、恩斯特·巴拉赫、路德维希·富尔达 (Ludwig Fulda)、雅各布·瓦塞尔曼等也离开了艺术科学院。同时，重新任命了院士，阿格内斯·米格尔(Agnes Miegel)、伊娜·塞德尔(Ina Seidel)、汉斯·约斯特(Hanns Johst)、维尔纳·博伊梅尔堡、赫尔曼·克劳迪乌斯(Hermann Claudius)、汉斯·弗里德里希·布隆克、汉斯·格林、埃尔温·吉多·科尔本海尔(Erwin Guido Kolbenheyer)、海因里希·莱尔施(Heinrich Lersch)、威廉·舍费尔(Wilhelm Schäfer)、赫尔曼·施特尔(Hermann Stehr)、维尔·费斯佩尔 (Will Vesper)、保尔·恩斯特、古斯塔夫·弗伦森 (Gustav Frenssen)、埃米尔·施特劳斯(Emil Strauβ)等都被选入。斯特凡·格奥尔格、恩斯特·荣格和汉斯·卡罗萨 (Hans Carossa) 三人拒绝出任院士的邀请。1933 年 3 月 11 日，阿诺尔德·茨威格任主席的德国作家保护协会被忠于希特勒的作家接管，并对所有会员进行政治上和种族上的清洗，后来彻底被“帝国作家协会”(Reichsverband deutscher Schriftsteller)

取代了。

3. 实行恐怖统治

希特勒在《我的奋斗》中就说，在夺权时和掌权后必须实行恐怖主义。纳粹对作家和他们的作品采取公开的恐怖活动果然自攫取政权时就开始了。1933 年 2 月 27 日发生国会纵火案的当天深夜，纳粹的摩托化巡逻队根据事先准备好的名单，逮捕了两万五千名共产党员、社会党人和反纳粹制度的人 (也有资料载，当晚纳粹共逮捕了近十万人)，其中有作家卡尔·冯·奥西茨基、埃里希·米萨姆、路德维希·雷恩，随后又逮捕了维利·布莱德尔、安娜·西格斯、克劳斯·诺伊克兰茨(Klaus Neukrantz)、贝尔塔·拉斯克、埃贡·埃尔温·基希、卡尔·格林贝格、汉斯·洛贝尔、库尔特·希勒尔、保尔·策希、斯特凡·赫尔姆林 (Stephan Hermlin)、沃尔夫冈·朗霍夫 (Wolfgang Langhoff)、奥托·戈切等。他们中有的关了一段时间后获释，有的被送进集中营，有的被处死。3 月 23 日，希特勒在他的政府声明中把上述行动称为“政治解毒”，公开宣布为政府纲领：“在对我们公众生活进行政治解毒的同时，帝国政府将对民众团体作一次彻底的道德上的消毒。整个教育、戏剧、电影、文学、报刊、广播都将是服务于这一目的的工具。”

4. 焚书：全面消灭意识形态上的异端

在“纯洁德意志文化”的幌子下，1933 年 5 月 10 日从清晨开始，柏林一批批冲锋队员、希特勒青年团员和纳粹大学生，乘卡车冲进各个图书馆，把被列入黑名单的作者的书预先运到菩提树下大街的歌剧院广场，午夜时分，成千上万手举火炬的学生举行焚书仪式，随即将书投入熊熊烈火，烧毁大约两万册图书，其中不仅有德国和奥地利的作家海涅、亨利希·曼、阿·德布林、图霍尔斯基、格·凯泽、瓦塞尔曼、雷马克、福伊希特万格、基施、奥西茨基、凯斯特纳、阿·施尼茨勒、阿·茨威格、斯·茨威格、弗洛伊德、艾米尔·路德维希、阿尔弗雷德·克尔(Alfred Kerr)等的著作，也有其他国家的作家，如杰克·伦敦(Jack London)、厄普顿·辛克莱(Upton Sinclair)、海伦·凯勒(Helen Keller)、H.G.威尔斯(Herbert George Wells)、纪德、普鲁斯特、左拉等的著作。希特勒的宣传部长戈培尔当晚在焚书广场发表的演说中扬言，这一天不仅挖掉了“十一月革命的精神基础”，而且“从这堆灰烬中胜利地飞出了凤凰”，“真正德意志精神的凤

凰"。同一天在波恩、美因河畔法兰克福、格廷根、汉堡、科隆、慕尼黑、纽伦堡、维尔茨堡等其他大学城也举行了毁灭人类进步文化的焚书丑剧。值得注意的是,除了狂热的纳粹青年外,著名哲学家和文学家马丁·海德格尔、恩斯特·贝特拉姆(Ernst Bertram)和汉斯·瑙曼 (Hans Nauman)等也参加了焚书活动,从而在他们自己的历史上留下了污点。纳粹还对革命作家和进步作家实行肉体消灭政策。在第三帝国时期,有大批德国和奥地利作家遭纳粹杀害。

对 19 世纪末期以来的现代先锋艺术——印象主义、未来主义、立体主义、表现主义和达达主义等,希特勒十分憎恨,一概将其视为"毒花"(Giftblüten)、"堕落艺术"和"颓废艺术"。纳粹从各博物馆没收了大约两万件现代艺术作品,于 1937 年 7 月 19 日将其中的一小部分,大约五千多件,在慕尼黑举办"堕落艺术展览",作为前一天开幕的"大德意志艺术展览"的"反面教材"。被贴上"颓废"和"堕落"标签的不仅有德国的,也有法国、意大利、美国、荷兰、比利时、俄国、匈牙利等国的画家,包括表现主义、立体派、超现实主义、抽象派、野兽派、构成主义等现代艺术流派画家。"颓废艺术家" 中有大名鼎鼎的德国的埃米尔·诺尔德(Emil Nolde)、奥古斯特·马克(August Macke)、康定斯基(Kandinsky,俄裔德籍)、埃里希·黑克尔(Erich Heckel);法国的马蒂斯、塞尚、高更(Paul Gauguin)、西涅克(Paul Signac)、莱热(Fernand Leger)、弗拉曼克(Maurice de Vlaminck);意大利的德·希里科(Giorgio de Chirico);荷兰的凡·高;西班牙的毕加索 (Pablo Picasso); 挪威的蒙克; 比利时的马缀莱尔(Frans Masereel) ……这个展览随后来又在柏林展出。表现主义画家既然成了"堕落艺术家",也就被禁止参加一切社会活动,他们中的大多数人流亡国外。

二　民族—民间文学的传统路线

纳粹的文学遵循的是民族—民间文学 (völkisch-nationale Literatur)的传统路线。这是一条什么样的传统路线呢?在 19 世纪与 20 世纪更迭时期,各种文艺思潮纷纷在威廉德国兴起,它们的共同基础是带有沙文主义色彩的传统主义和新的地区主义。随着对一切"自然的东西"和远古时期东西的赞美,也出现了对过去所谓"简单生活"的神化。这时现代

工业社会的雏形已经显现，在其内部出现的这股试图回归被神化的往昔生活的思潮及其努力，清楚地显示了它的反动特性。这种悲观主义的文化批评不仅与大众浪漫主义(Volksromantik)、日耳曼崇拜和反犹太主义密切相联，而且还影响到社会政治思想。这种文化批评的一位代表人物，英国出生的亲德国政治哲学家张伯伦(Houston Stewart Chamberlain, 1855—1927；1916年加入德国籍)所鼓吹的雅利安民族和文化的优越性理论，就对泛日耳曼主义和日耳曼民族主义思想起了很大影响，尤其对希特勒的国家社会主义运动的影响更大。可见，纳粹所谓民族—民间文学的传统路线是种族主义和反犹主义的、强调纯日耳曼血统的传统路线。为此它就要向“传统”开掘，从民族—民间文学，包括英雄史诗、神话传说、民间故事、民歌民谣中去寻找古代日耳曼人的英雄业绩和日耳曼精神，作为他们创作的素材。纳粹强调继承文化遗产是利用它来为他们自己的政治目的服务，因此出现伪历史小说、伪英雄业绩、伪神话等等就不足为奇了。上述文化思潮在向城市的现代化进行斗争的时候，渴望建立一个具有民族意识形态和稳固价值的完好的世界。在文艺方面这一斗争的中心是反现代派，攻击目标是自然主义和大约1910年开始的欧洲先锋派。民族主义和战争的预言家们同大城市“沥青文学”(Aspaltliteratur)的批评者以及农民性的维护者一起构成了1933年以后加以利用的纳粹“文学”的基础。民族—民间文学传统路线的代表人物是威廉·舍费尔、明希豪森(Börries von Münchhausen, 1874—1945)、汉斯·格林、阿道夫·巴特尔斯(Adolf Bartels, 1862—1945)、埃·吉·科尔本海尔和埃德温·埃里希·德温格尔(Edwin Erich Dwinger, 1898—1981)。

三 纳粹的文学理论

如同纳粹的世界观一样，纳粹的文学理论也只是各种思想和美学观念的大杂烩。纳粹没有提出过文艺学意义上的文学理论。它的所谓文学理论概括地说就是文学必须贯彻纳粹“一体化”的思想，宣扬“领袖原则”，为纳粹世界观服务，为纳粹政治服务。这种“理论”从根子上说，源于种族主义理论。纳粹认为，雅利安人是世界上最优秀的民族，是文明的创造者和维护者，是上苍“赋予主宰权力”的种族，而犹太民族和非日耳曼民族都是劣等民族，应该被淘汰和灭绝。由此看来，纳粹文学并不

是真正的、独立的文学，它只服务于政治宣传，没有人性，内容平淡无奇，形式上亦无可取之处。

纳粹把一切与它的意识形态不符的文学都视为有毒的堕落文学，为此，文学也要进行"政治解毒"和"道德消毒"，其结果就是将文学全部日耳曼化和法西斯化，彻底清除非日耳曼文学，铲除含有犹太思想的、含有马克思主义、和平主义、理性主义和自由主义思想的作品。前面已经讲到，希特勒刚一上台就列出了禁书单，组织了大规模的焚书运动，并将这些作品从图书馆和书店清除出去。屈服于法西斯的淫威，希特勒统治建立不久，1933 年 10 月 88 名作家签署了一份《誓言：忠诚追随》(Geläbnis treuester Gefolgschaft) 的效忠书，宣誓效忠纳粹制度和希特勒。在效忠书上签名的作家有：本恩、鲁道夫·格奥尔格·宾丁、阿诺尔特·布隆能、赫尔曼·克劳迪乌斯、奥托·弗拉克 (Otto Flake)、汉斯·弗兰克 (Hanns Franck)、古斯塔夫·弗伦森、弗里德里希·格里泽 (Friedrich Griese)、卡尔·亨泽尔 (Carl Haensel)、马克斯·哈尔伯、鲁道夫·赫尔佐格 (Rudolf Herzog)、鲁道夫·胡赫 (Rudolf Huch)、奥斯卡·勒尔克、瓦尔特·冯·莫洛 (Walter von Molo)、博里斯·冯·明希豪森、埃卡特·冯·纳索 (Eckart von Naso)、约瑟夫·蓬滕 (Josef Ponten)、安东·施纳克 (Anton Schnack)、弗里德里希·施纳克(Friedrich Schnack)、威廉·冯·朔尔茨、洛塔尔·施赖尔 (Lothar Schreyer)、伊娜·塞德尔、露露·冯·施特劳斯·翁德·托尔尼(Lulu von Strauβ und Torney)、爱德华·施图肯 (Eduard Stucken)、布鲁诺·维尔纳·聚斯金德 (Bruno Werner Süsskind)、海伦妮·冯·诺斯蒂茨-瓦尔维茨 (Helene von Wallwitz)等。当然，这份不完全的名单并不能说明太多问题，在上面签名的作家也是出于各种各样的动机，并不表示就一定忠于希特勒，他们之中有些人后来并没有追随希特勒。再说，纳粹为了突出"元首原则"，实行希特勒个人专制统治，十分偏爱向希特勒签名效忠这一套。1933 年有三百多人在一份"选举呼吁书"上签名，11 月在德国高校教授支持希特勒和纳粹国家的声明书上签名的有七百多人。1933 年亨利希·曼被排挤出艺术科学院以后，3 月本恩也搞了一份效忠书寄给每个院士，要他们表态，在已经发生变化的历史情况下继续为普鲁士艺术科学院效力。许多院士对此嗤之以鼻，如里卡达·胡赫就拒绝在效忠书上签字，并毅然退出艺术科学院。她在给当时艺术科学院

院长马克斯·冯·席林斯(Max von Schillings)的信中阐明了自己的立场,并对纳粹宣扬的"民族意识"和"德意志精神"提出质疑:"我认为,一个德国人有德意志的感觉是理所当然的;然而到底什么是德意志的以及德意志精神如何发挥作用,对此存在不同意见。现政府所规定的民族意识并不是我所理解的德意志精神。集权、强制、血腥手段、诽谤持不同政见者、自吹自擂等,我认为都不是德意志的,是贻害无穷的……根据已经发生变化的历史情况,忠诚地参与依照章程应由艺术科学院承担的民族文化任务,就要求与政府的纲领保持一致,而我做不到这一点。"

纳粹对文学批评一向持否定态度,因为许多与纳粹思想相左的文学艺术观点和见解都是通过文学批评自由发表出来的,文学批评成了文学法庭,纳粹思想受到审判。在纳粹世界观的基础上进行的文学"一体化"绝不容许自由表达观点的平台存在,所以,1936 年 11 月 27 日纳粹就正式下令禁止批评。从此,文学批评就成了对作品内容的复述和主人公事迹的报道。

四 "民歌":纳粹诗歌

纳粹文学的题材很窄,诗歌尤其如此。对纳粹诗歌来说,其典范和开路先锋一方面是民歌、士兵歌和格言诗,另一方面是荷尔德林和格奥尔格的诗。可见,民歌在纳粹诗歌中占有特殊重要的地位。

纳粹认为,德国民族的独特风格、自古以来的德国风俗和趣味的支柱是农村,是外省生活和保留着古风旧习的、热爱乡土的农民,日耳曼种族的纯洁性就蕴藏在这里。这样,纳粹诗歌中,民歌就处于中心地位。应该特别说明的是,纳粹所谓的"民歌",所谓的"民族—民间文学"已经失去了它原有的意义。纳粹把民歌加以"改造",使其适应纳粹的思想意识,把它作为纳粹党的文化武器。纳粹诗歌占主导地位的语汇是日耳曼词语,如火和烈焰、战鼓和号角、剑、旗帜、土地、泥土、家系、血统,以及仪式、使命、福祉、信念、大教堂、圣坛等宗教词汇,还有领袖、元首、帝国,等等。这些诗歌似乎不是为了让读者进行思考,而是为了集体庆典和队伍行进而写的,都有一种号召的形式,带有超越个人的基本特征。

较早的纳粹诗歌,如迪特利希·埃卡特(Dietrich Eckart,1868—1923)的《醒来吧,德意志!》(Deutschland erwache!)中,充满了"进攻"、"火光"、

“暴风般的”、“复仇”和“雷霆”等词汇。很明显，这首诗模仿的是19世纪的诗歌，并将其“改造”成一首鼓动诗。埃卡特何许人也？他是纳粹党建党时的党员，《人民观察家报》(Völkischer Beobachter)首任总编，冲锋队队歌《冲锋歌》(Sturmlied) 的歌词也是他写的；1924年希特勒把《我的奋斗》题献给在上一年年末去世的埃卡特，称赞他是纳粹运动的殉道者。

纳粹诗歌中，群众歌曲是最为流行的体裁之一，如纳粹早期冲锋队的进行曲和战歌。这些诗歌狂热的、非理性的叫喊鼓舞冲锋队员和党卫军去进行战斗，代表人物是霍斯特·韦塞尔(Horst Wessel,1907—1930)。韦塞尔于1926年加入纳粹党，是柏林冲锋队的一个小队长，1930年2月被人打死。1929年冲锋队机关刊物《进攻》(Angriff)发表了他的一首题为《高举旗帜！》(Die Fahne hoch!)的诗。这首诗以平静的语调，描写在街垒战中冲锋队高举旗帜，纪律严明地整队前进，最后预言胜利即将到来：“希特勒的旗帜会在大街小巷飘扬，被奴役的日子已经不会久长。”随后这首诗配上一支古老的海员歌曲的曲调，成为《霍斯特·韦塞尔之歌》(Horst-Wessel-Lied)。韦塞尔死后，这首歌先是成为冲锋队的一首战歌，1930年3月1日纳粹党报《人民观察家报》重新发表这首歌，不久就成了纳粹党党歌。1933年5月10日纳粹在柏林歌剧院广场(Opernplatz)举行的焚书仪式上，纳粹分子一面唱着这首歌，一面将大批书籍扔进熊熊烈火中。1933年7月12日，根据帝国内务部长威廉·弗里克(Wilhelm Frick) 的指令，它又成了除《德意志，德意志高于一切》(Deutschland, Deutschland über alles)之外的德国第二国歌。这位只活到23岁的冲锋队员，除了这十二行歌词之外并没有别的作品。此外，海因里希·阿纳克尔(Heinrich Anacker)、格哈德·舒曼(Gerhard Schumann) 和赫伯特·伯梅(Herbert Böhme)等也属于这一类型的诗人。

1933年以后，纳粹诗歌在形式和题材上力图与古典传统相衔接，比如谣曲。谣曲在德国有着漫长的传统，可以追溯到神话时代，它风格朴素清新，词句简练，通俗易懂，是人民群众用以表达思想、抒发感情的一种民间诗歌形式。纳粹利用这种形式来煽动对日耳曼精神的狂热，特别是谣曲在19世纪和20世纪之交吸纳了各种反现代主义思潮以后，纳粹就更可以将它作为自己的一种宣传形式了。这在闵希豪森 (Bäriries Freiherr von Münchhausen,1874—1945)的谣曲中表现得尤为明显。在手

法上和形式上他模仿古代谣曲的风格，但是融进了好斗的纳粹思想："血统与土地"思想，种族主义和美化战争。这就在语言和风格上决定了他的颂歌、赞歌和箴言诗都带有纳粹色彩。除了那些已经成名的诗人外，前面提到的伯梅、舒曼和阿纳克尔等年轻新手掀起了一股法西斯歌曲的浪潮，使得集体歌曲和战斗歌曲成为诗歌中占主导地位的类型，以"人民，拿起武器！"这样的口号来进行宣传鼓动，以做好持久的战斗准备。

纳粹时期的诗歌一般都采用带有超个人特征的呼吁和号召的形式，荷尔德林和斯特凡·格奥尔格被奉为诗歌的典范。荷尔德林是18世纪末19世纪初以写颂歌著称的诗人，纳粹歪曲并利用他的诗，诗人本人早已作古，无法站出来表态；格奥尔格虽然写了《新帝国》的诗集，但他的"新帝国"并不是指第三帝国。他对纳粹给他递送的秋波并不买账，绝不与纳粹同流合污。纳粹想让他当普鲁士艺术科学院院长，并主动在他六十五岁生日(7月12日)时要为他举行庆典，授予他荣誉称号。对于这些，他非但一概予以拒绝，还毅然离开德国，到瑞士洛迦诺近郊米诺西奥去避难，不久便在那里去世，实现了他生前所表示的决心：死后绝不埋葬在德国的土地上。

纳粹诗歌数量庞大，但都是一些粗俗、浅薄之作，是对传统民谣和自然诗的拙劣模仿。鼓动诗和进行曲是最常见的纳粹诗歌形式，原因很简单，因为纳粹要煽动起群众情绪，并将群众情绪引入它所安排的发泄目标。

五 "露天剧"：纳粹戏剧

第三帝国前期，Thingspiel("庭戏"，即"露天剧")着实时兴了一阵。那么，"庭戏"到底是一种什么样的戏剧？Thing ("庭")是古代日耳曼人召开的露天审判大会，第三帝国时期纳粹将他们的戏剧称为 Thingspiel ("庭戏")，即"露天剧"。这种"庭戏"演的一般都是日耳曼化的、暗示现实政治情况的英雄故事或是军队征战等，通过表演来形象地表现纳粹世界观。他们抛开传统戏剧舞台，按照古希腊的模式，在露天展示"德国式的"民族精神。演出可以在德国士兵的坟地，可以在战场或英雄的墓旁，也可以在开阔地进行，以营造一种带有异教和神秘色彩的悲壮气氛，稍后德

国很多地方建起了演出“庭戏”的圆形露天剧场。在一些“庭戏”的典范作品里都按照法庭审判的情形，有陈述和反陈述，由法官做出最终判决。众多意气相投的德国人来到“庭戏”演出场地，在一场宗教式的庆典中融合成一个“共同体”，演员和观众之间并不明显地分开，这就大大增强了集体感。这种形式代替了观众坐在剧场里观看演出的形式，也避免了幕布和穹顶舞台所造成的虚假。这种演出可以让人想起德国人的起源和日耳曼民族的民族性。一场“庭戏”的演出往往有几百个演员和数千名观众，有时甚至有几千个演员和数万名观众。1933 年 10 月在柏林的格鲁内瓦尔德(Grunewald)演的一场“庭戏”，演员达一万七千人以上，全是冲锋队员，观众有六万人。观众也积极参与戏里的群众场面，这就消除了舞台与观众之间的传统界限。“庭戏”很受观众欢迎，得到当局的鼓励，被认为是宣传纳粹思想的一种好形式，“对帝国具有重大意义”。这样，“庭戏”就成了纳粹的戏剧形式，特别是在希特勒统治的前期。

纳粹的宣传形式大多还是传统的，很多人把“庭戏”视做一种具有独创性的、非常适合于法西斯主义的艺术形式。其实，“庭戏”也并非完全是纳粹的独创，它在相当程度上借鉴了中世纪的宗教神秘剧以及 20 年代魏玛共和国时期的大众剧形式，只不过纳粹不愿意承认罢了。

“庭戏”多以表现德国历史，尤其是表现从 1918 年到 1933 年接管政权这段历史为主。合唱队(有点像希腊悲剧里的合唱队)通过演唱来表现群众逐步获得解放。只有很少几个演员有单独角色，而他们大多是合唱队的领唱。这样，“庭戏”就把法西斯的意识形态带上了舞台。

“庭戏”作家较有名的是里夏德·奥伊林格(Richard Euringer, 1891—1953)和库尔特·海尼克(Kurt Heynicke,1891—1985)。

里夏德·奥伊林格 20 年代就参加了纳粹党，是个老资格的纳粹了。1933 年他发表的一部广播剧《1933 年德国受难曲》(Deutsche Passion 1933)，正好符合“庭戏”的要求，所以也作为“庭戏”演出，戈培尔给他颁发了第一个国家奖 (Nationalpreis)。这出戏表现的是善良和邪恶在争夺德国人民的未来，这时一位无名战士从一片坟墓中站了起来。戏的用意很清楚，这个阵亡战士将带领德国人民战胜邪恶，走向民族复兴。库尔特·海尼克以前是表现主义“风暴派”成员，30 年代他完全投入了民族社会主义的怀抱。他的《诺伊罗德》(Neurode,1935) 和《通向帝国之路》(Der

Weg ins Reich, 1935)虽然有点流于俗套,但作为"庭戏"当时还很有名。

"庭戏" 中最有名和演得最多的是艾伯哈德·沃尔夫冈·默勒(Eberhard Wolfgang Möller, 1906—1972)的《弗兰肯堡掷骰子》(Frankenburger Würfelspiel,1936)。此剧是依据 1625 年发生在奥地利弗兰肯堡的一个历史事件创作的。那里被关押的农民选出 36 名代表,用掷骰子的办法来决定其中一半人的生死。这一残忍的做法引发了农民起义和农民战争,导致成千上万人的死亡。在《弗兰肯堡掷骰子》这部戏中,死者被从坟墓里唤起,按照"庭戏"传统,进行一次正义的审判。这出"庭戏"于 1936 年 8 月 2 日夏季奥运会开幕的第二天首演。此前,在魏玛共和国末期,默勒写第一次世界大战的剧本《杜奥蒙特要塞或奥德修斯返乡》(Douaumont oder Die Heimkehr des Soldaten Odysseus,1929)取得很大成功,是第一次世界大战后在英国上演的第一部德国戏剧。1930 年默勒参加了冲锋队,1932 年加入纳粹党。

《弗兰肯堡掷骰子》是"庭戏"的顶峰,也是它衰落的开始。其原因在于"庭戏"的群众场面使人很容易联想到共产党的群众集会,以及魏玛共和国时期的宣传鼓动剧和大众剧,另外"庭戏"演出规模过大,需要解决很多技术问题:如何向如海洋般的观众传送台词,如何走台,如何利用肢体语言,如何才能让观众看得清楚等,更主要的问题还在于剧本。"庭戏"兴起之后,出现了不少浅薄之作,有的宗教神秘气氛过浓。总之,演出的剧目难以保证都符合纳粹思想。1936 年《弗兰肯堡掷骰子》的演出使"庭戏"达到高峰,但也招致不少非议。1937 年"庭戏"这场戏剧运动也就烟消云散了。

"庭戏"过后,戏剧创作上取而代之的是仿古典主义作品。这时保尔·恩斯特 (Paul Ernst, 1866—1933) 和恩斯特·巴克迈斯特(Ernst Bacmeister, 1874—1971)的悲剧又开始走红。关于恩斯特,第二章里曾做过简要介绍。他于 19 世纪末创立了新古典主义,致力于恢复古典主义传统,强调悲剧要具有震撼力,主张以战斗英雄取代作品中的被动人物。巴克迈斯特则提出了作品要具有悲剧性这一观念,并以自己严格的诗体悲剧来实现关于悲剧性的理念。巴克迈斯特完全不问政治,但却认为国家社会主义能使他实现自己的"宗教式的"希望,他和恩斯特被捧为纳粹"崇高悲剧"(Hohe Tragödie)的先驱者。一时间新古典悲剧又时兴

起来了。但由于纳粹剧作家的作品质量不高，所以演出的时间总不太长。

但是古典戏剧却始终受到欢迎，戈培尔制定的戏剧政策也放到古典名著的演出上来。虽然著名导演马克斯·赖因哈特和其他有名的犹太导演、演员全出走了，但由古斯塔夫·格林德根斯 (Gustaf Gründgens, 1899—1963)、于尔根·费林(Jürgen Fehling,1885—1968)和海因茨·希尔珀特(Heinz Hilpert, 1890—1967)在柏林排演的古典剧仍然保持着较高的演出水平,取得极大成功。纳粹头目无法禁止歌德、席勒和莎士比亚作品的演出,以及观众对他们的真诚欢迎。

魏玛共和国时期的著名剧作家只有德高望重的格哈特·豪普特曼是个例外,因为纳粹想利用他来做宣传,所以豪普特曼在第三帝国时期还在继续写作,他的剧本还在继续上演。

这里还要提到纳粹时期两位曾经红火的剧作家：

剧作家约斯特(Hanns Johst,1890—1978)的剧作不是“庭戏”,而是表现纳粹世界观的民族—民间剧(如《施拉格特》)。他的作品从语言、形式到内容都受到表现主义的影响,有大量内心独白的场面。早在纳粹掌权以前,他在作品和讲话中就已经在宣扬国家社会主义运动了,如在剧作《国王》(Der König,1920)中已经用了“人民共同体”和“领袖原则”等后来纳粹的社会用语，这说明他在纳粹党的起始阶段就有了法西斯思想的萌芽。他创作的剧本还有《年轻人》(Der junge Mensch,1916)、《寂寞的人》(Der Einsame,1917)、《预言家》(Propheten, 1923)等。他影响最大的剧本是《施拉格特》(Schlageter,1933)。施拉格特曾当过德意志帝国的炮兵军官,后来参加民族主义的“海因茨组织”(Heinz-Organisation),20 年代初参加针对法国人的破坏活动,带领一个小组炸毁一座铁路桥,杀死几名法国士兵。他被法国人俘获,审判后被处决。这样,施拉格特就成了“民族英雄”。约斯特歌颂这么一个为反对法国占领鲁尔而“殉难”的“民族英雄”,标志着他已经完成了从表现主义到国家社会主义的转向,完成了从表现历史上的英雄向表现法西斯英雄的转化。希特勒对这部作品很有兴趣,因此要求约斯特把这部作品题献给他。《施拉格特》于 1933 年 4 月 20 日在柏林国家剧院首演,纳粹党政显要和文化界的头面人物出席捧场。不久“庭戏”兴起,约斯特对这类戏剧并不在行,后来,从 1935 年

起接替布隆克担任帝国写作局主席以及德国文学科学院院长。根据他在纳粹时期的所作所为,1949年约斯特被定为"主要犯罪人"。

汉斯·雷贝格(Hans Rehberg,1901—1963)也是一位受到追捧的剧作家。1930年他加入了纳粹党。他创作的高峰期是1930年至1944年,这就是说主要是在纳粹时期,而其他纳粹作家大多在纳粹掌权以前就写出了他们的主要作品。1933年以后,他写了一批关于普鲁士伟人和几个弗里德里希国王的剧本,如《弗里德里希一世》(Friedrich I, 1935)、《弗里德里希·威廉一世》(Friedrich Wilhelm I, 1935)、《皇帝和国王》(Kaiser und König, 1936)等,很得好评。虽然雷贝格对冲锋队参谋长恩斯特·勒姆(Ernst Röhm)在内讧中被清除事件持批评态度,但他的《大选侯》(Der Groβe Kurfürst, 1934)在柏林公演时,还是得到各方面的赞赏,受到批评界和舆论界,包括纳粹机关报《人民观察家报》在内的一致好评。不过,雷贝格在勒姆事件上的态度最终还是导致他被开除党籍。

六 纳粹小说

早在希特勒篡权以前,纳粹文学在魏玛共和国时期就已存在,它的叙事文学的代表作品也都产生在1933年希特勒上台之前,究其源头还可追溯到19世纪八九十年代的浪漫文学和乡土文学。纳粹文学完全服务于法西斯的政治目的,所以它的题材局限性很大,就小说来说,大致上有这么几种:军事小说、"血统与土地"文学、历史小说、"生存空间"小说。

军事小说

纳粹主义的最终目的就是征服世界,由雅利安人及其领袖来主宰世界。为了达到这个目的,它必然要进行侵略扩张,因此将战争英雄化和浪漫主义化,宣扬军国主义和民族沙文主义的战争小说就成为纳粹文学的重要构成部分。我们在第四章谈魏玛共和国时期的"战争小说"时曾提到恩斯特·容格尔、汉斯·格林、维利·费斯佩尔、鲁·格·宾丁和约·马·魏纳等战争文学作家,除此之外,这里还要提一下纳粹军事文学的另外两位代表:维尔纳·博伊梅尔堡(Werner Beumelburg,1899—1963)和埃德温·埃里希·德温格尔(Edwin Erich Dwinger, 1898—1956)。

博伊梅尔堡参加过第一次世界大战。他的长篇历史纪实小说《德国

四周的火力封锁网》(Sperrfeuer um Deutschland,1929)和长篇小说二部曲《博泽米勒班》(Gruppe Bosemüller,1930) 和《铁的规律》(Das eiserne Gesetz,1934) 等受到纳粹的赏识。《博泽米勒班》描写第一次世界大战中参加凡尔登战役的一个工兵班,战后回到德国。《铁的规律》中,博泽米勒班的幸存者给处在迷惑中的青年讲述凡尔登战役的英雄事迹,向他们转达阵亡者的遗愿,使新一代人接班成为希特勒的士兵。博伊梅尔堡,这位两代人之间的牵线人,自己也以空军少校的身份参加了第二次世界大战。

德温格尔参加过第一次世界大战,被俄军俘获,加入白匪后参加了俄国国内战争,部队被击败后曾随溃军穿越整个西伯利亚,这段经历给他留下了难以磨灭的印象,成为他许多作品的素材。他影响较大的作品是长篇小说《德意志受难记》(Die deutsche Passion)三部曲。第一部《铁丝网后面的军队》(Die Armee hinter Stacheldraht, 1929) 描写西伯利亚战俘营里的情况;第二部《白红之间》(Zwischen Weiβ und Rot, 1930)反映在俄罗斯辽阔的亚洲原野上革命和反革命的较量,把高尔察克 (Kolcak) 匪帮的覆灭描写成悲壮的史诗;第三部《我们呼唤德国》(Wir rufen Deutschland,1932)描写德国战俘回国后为所谓的民族复兴而奋斗,把战争经历提升到了英雄和神秘的高度。三部曲中充满了强烈的沙文主义、复仇主义和反共色彩。纳粹时期他写了长篇小说《最后的骑士》(Die letzten Reiter,1935),赞美德国白卫军在波罗的海沿岸反布尔什维克的血腥行动中所取得的"功绩"。

这些作家为什么一个劲地写战争小说,另一位战争小说作家弗朗茨·绍韦克尔 (Franz Schauwecker, 1899—1964)在他为恩斯特·容格尔一本书所写的前言里清楚地表明了他们的创作意图:"我们只能相信命运要的东西。命运要一次新的战斗,一场真正的革命,一个正正当当的胜利:民族主义的胜利。"

"血统与土地"文学

所谓"血统与土地"文学,就是宣扬沙文主义一种族主义,鼓吹德意志优等民族,为纳粹统治服务的文学。这类作品强调的是"血统"(纯日耳曼血统)和"土地"(乡村)。纳粹践踏德国乡土文学的传统,大搞对古代日耳曼人的崇拜,为了宣扬德意志精神,确立法西斯主义思想体系,

纳粹官方机构大力倡导变了质的“乡土文学”,并使其蜕化为“血统与土地”文学。第三帝国时期所产生的这类货色,质量极其低劣。

但很多乡土文学作品只是反映农村生活,并没有明确的政治目标,纳粹将这些作品加以歪曲,认为德国农民身上保存并体现了古代日耳曼人的精神力量。

“血统与土地”的神话是法西斯信仰的基本准则之一。它赞美古代日耳曼人剽悍的性格和异教信仰,大肆宣扬德国历史上骑士团骑士的英勇神话,以证明自古以来日耳曼人就是世界上最优秀、最伟大的民族,保持日耳曼民族血统的纯正,也就维护了日耳曼精神。纳粹理论家认为,乡村生活尚未受到都市文明的腐蚀,还保存着日耳曼民族的美德。“血统与土地”文学包括历史题材的农民小说、移民小说等,它源于乡土文学。德国乡土文学有着很长的历史,最早作家只是为了抵抗资本主义向乡村的渗透与蔓延而创作乡土文学作品的。资本主义的发展打破了传统的生活方式和社会关系,这在农村表现得尤为明显。人们渴望在变幻莫测的现代社会中能得到一种稳定感,一种远离现代社会纷扰争斗的安全感。乡土文学适应了人们的这种精神需求。但是过去的乡土文学作品,很多只是反映农村生活,并没有明确的政治目标;纳粹将这些作品加以歪曲,认为德国农民身上保存并体现了古代日耳曼人的精神力量。乡土文学被做了一番包装打扮之后,被纳入“血统与土地”文学的范畴。当然,也有些作家是为迎合纳粹宣传的需要而特意创作“血统与土地”文学作品的,如弗里德里希·格里泽(Friedrich Griese, 1890—1975)的《永恒的田地》(Der ewige Acker, 1930) 和《最后的面影》(Das letzte Gesicht, 1934); 瑞士作家雅各布·沙夫纳 (Jakob Schaffner, 1875—1944)的《德国漫游》(Eine deutsche Wanderschaft, 1933)和《斗争与成熟》(Kampf und Reife, 1939)。

历史小说

纳粹文学中历史题材作品的数量非常庞大,它包括小说、剧本和诗歌。这类作品,历史仅仅是一件外衣,纳粹为了现实政治的需要,竟肆无忌惮地篡改、虚构和伪造历史,目的只有一个:赞美古代日耳曼人心怀伟大的民族使命感。历史小说是要将日耳曼的英雄写给现在的年轻人看,使他们心里充满民族感情。在军事小说和“血统与土地”文学作品中

也有不少是历史小说，所以不能将它们同历史题材作品截然分开。

埃尔温·吉多·科尔本海尔 (Erwin Guido Kolbenheyer, 1878—1962) 是创作历史小说的代表人物。在魏玛共和国时代就获得过几个奖项。20年代他就对纳粹主义表示好感，希特勒上台后他更是大力鼓吹纳粹思想。他的主要作品是历史小说《帕拉塞尔苏斯》三部曲(Paracelsus-Trilogie, 1917—1926)：《帕拉塞尔苏斯的童年》(Die Kindheit des Paracelsus, 1917)、《帕拉塞尔苏斯的命运》(Das Gestirn des Paracelsus, 1922)和《帕拉塞尔苏斯的第三帝国》(Das dritte Reich des Paracelsus, 1926)。帕拉塞尔苏斯(1493—1541)是德裔瑞士医生、炼金术士，他的医术和研究是建立在直觉和神秘的基础之上的，但他却预言，将有一个元首出来建立真正的德意志第三帝国。值得注意的是，这三本小说恰好在1940年合为一卷出版，而那时正是希特勒踌躇满志、不可一世之时。纳粹当然不会放过拿这部小说来为第三帝国做宣传的机会。《帕拉塞尔苏斯》三部曲是第三帝国官方文学"古为今用"的标本。

汉斯·弗里德里希·布隆克(Hans Friedrich Blunck, 1888—1961)也是一位写历史小说的作家。第三帝国时期他于1933年至1935年担任帝国写作局 (Reichsschrifttumskammer,即作家协会)主席以及德国文学科学院 (Deutsche Akedemie der Dichtkunst) 院长，随后这两个职务由约斯特接替至1945年。布隆克一生创作了大量各种体裁的作品。他倡导对古代日耳曼人的崇拜，宣扬德意志精神，并创作由乡土文学蜕变而来的、为宣扬沙文主义—种族主义的"血统与土地"文学。他的三部曲《形成中的民族》(Werdendes Volk, 1934)和《祖辈传说》(Die Urvätersaga, 1933)三部曲等有意歪曲历史，为法西斯统治和侵略扩张政策服务。他获得过德国语言学会(Deutscher Sprachverband)的"荣誉戒指"、瓦德堡银质"诗人玫瑰"(Wartburg-Dichterrose)奖章和歌德奖章(Goethe-Medaille, 1938)。第二次世界大战后，布隆克被非纳粹化委员会判为"纳粹追随者"，罚款10 000马克。人们对他从思想上为法西斯专政开路的罪行进行了清算。此后，他继续写作，也取得了一定的成就。后来他在自传中标榜自己是"坐在写作局沙发椅上的反法西斯主义者"。

"生存空间"(Lebensraum) 小说

"德国生存空间"的神话是第一次世界大战留下的毒害魏玛共和国

政治空气的有害遗产。德国军国主义,尤其是希特勒法西斯主义要进行侵略扩张也要找出一些“理由”。“血统与土地”文学和“生存空间”小说就是直接为纳粹侵略扩张制造舆论的。“血统与土地”文学“证明”日耳曼人是世界上最优秀的民族,理应享有统治世界的权利;“生存空间”小说则要说明,德国的生存空间太小,无法满足居民的生活需要,因此纳粹向外扩展领土是正当的,重新安排整个世界的政治地图是必要的。这类小说还强调, 住在德国以外的德国侨民对他们祖辈的土地负有特殊的使命,要为扩大德国人的生存空间、建立德意志帝国而奋斗。写这类题材最有代表性的作家是曾经提到过的汉斯·格林。他的长篇小说《没有生存空间的民族》(Volk ohne Raum,1926)书名就表明,这部小说宣扬德国人缺少生存空间,必须向外掠夺殖民地。正因为小说为德国法西斯对外侵略制造舆论,因此它深受纳粹官方的赏识。格林的这种露骨的侵略扩张主张在纳粹时期曾风靡一时,追随者不乏其人,其中大多是住在其他欧洲国家的德国侨民, 尤其是在苏台德地区的法西斯文人, 如卡尔·汉斯·施特罗布尔 (Karl Hans Strobl, 1877—1946) 和威廉·普莱尔 (Wilhelm Pleyer,1901—1974)等。

第三节 “内心流亡”文学和抵抗文学

纳粹统治时期,进步作家的作品被查、被抄、被焚、被禁,流亡文学当然不可能同广大读者见面,少数传进国内的作品也都处于地下状态,而内心流亡作家,他们出版的作品不多,他们对付纳粹的最好办法就是停止写作,即使写了有的也不拿出去发表,而是放在自己的抽屉里,等到纳粹覆灭以后这些作品才得以重见天日。因此,希特勒统治时期,往昔热闹非凡、光辉灿烂的德国文坛竟成了一片文学荒漠。

一 “内心流亡”文学

(一) 关于“内心流亡”的概念

希特勒攫取政权,特别是国会纵火案之后,纳粹横行霸道,甚嚣尘上,法西斯向共产党员和进步知识分子举起了屠刀。在这种情况下,大批作家和知识分子纷纷离开德国,流亡异国他乡。但也有不少作家因各

种原因仍然留在德国，并坚持写作，他们之中有的还被迫参加了纳粹的写作局。这些作家，他们的政治、宗教和美学观点虽各不相同，也没有统一的思想立场，但是他们没有向法西斯屈服，没有与纳粹同流合污、沆瀣一气，没有充当纳粹的宣传工具，为纳粹的一体化运动效劳，也没有放弃人道和进步的理想，而是与纳粹政权格格不入，并在不同程度上与纳粹政权和纳粹世界观保持距离，有的对纳粹政权怀有不满和抵触情绪，甚至持反对的立场，在纳粹统治的年代里，他们往往逃进不受约束的内心感情之中，遁入大自然，走进历史，或遨游在神话传说的世界里。这些作家虽然身处德国，心灵上的感觉却像是在流亡。这种情况后来被称为“内心流亡”(innere Emigration，一译“国内流亡”)。至于那些追随纳粹，与纳粹合作的作家，以及那些在纳粹时期感到自由自在的保守的和民族主义的作家，理所当然地不在内心流亡作家之列。在纳粹的白色恐怖下，内心流亡作家为了使他们的作品能够通过法西斯审查机关的审查，所以题材和内容一般都不涉及政治，并且避开社会现实问题，通常以人性来对抗法西斯的残暴，作品往往以爱情小说、历史小说、心理小说、神话传说和自然诗的形式出现，以曲折、隐喻和影射的方式表达他们对法西斯的不满和反抗。格·豪普特曼、里卡达·胡赫、凯勒曼、瓦塞尔曼、凯斯特纳、奥斯卡·勒尔克、威廉·莱曼、恩斯特·维歇特、汉斯·法拉达、维尔纳·贝根格林、汉斯·卡罗萨、恩斯特·巴拉赫、伊丽莎白·朗盖瑟(Elisabeth Langgässer)、卡西米尔·埃德施米德 (Kasimir Edschmid)、约亨·克莱珀(Jochen Klepper)、赖因霍尔德·施奈德(Reinhold Schneider)、阿诺尔特·布隆能和戈特弗里德·本恩等，以及那些在第三帝国时期就已开始写作，但在战后才获得文学声望和成就的作家，如君特·艾希 (Günter Eich)、彼得·胡赫尔(Peter Huchel)、卡尔·克罗洛 (Karl Krolow)、沃尔夫冈·克彭、玛丽·路易丝·卡施尼茨 (Marie Luise Kaschnitz)、格尔德·盖泽(Gerd Gaiser) 和保尔·策兰(Paul Celan) 等都属于内心流亡作家。

关于“内心流亡”这个概念，第二次世界大战结束以后曾经有过一次激烈的争论。1945 年 8 月 13 日在《慕尼黑报》(Münchener Zeitung) 上发表了瓦尔特·冯·莫洛(Walter von Molo, 1880—1958)8 月 4 日致托马斯·曼的公开信，邀请他返回德国，参加精神重建。莫洛是小说家，曾于 1928 年至 1930 年担任普鲁士艺术科学院文学院院长，是魏玛共和国时

期资产阶级文化界的领导人,第三帝国初期,他曾在给希特勒的效忠信《誓言:忠诚追随》(Gelöbnis treuester Gefolgschaft)上签名,但他并未追随纳粹,而是对纳粹统治采取沉默和不合作态度,在第三帝国时期过着隐退生活。9月7日,托马斯·曼在给莫洛的复信《我为何不回德国》(Warum ich nicht nach Deutschland zurückgehe)中表示,自己无意回国,原因之一是“害怕德国的废墟——石头废墟和人性废墟”。接着他又说:“在我看来,1933年至1945年能在德国印刷的图书毫无价值,更不值得去看。这些书上都带着血腥气和耻辱味,全都应该捣成纸浆。”显然,这种看法很不妥当。虽说他的指责不是全无道理,因为第三帝国时期确有一些作家与纳粹沆瀣一气,效力于纳粹政权,充当纳粹的文化杀手;但是也有很多作家,他们并没有追随纳粹。因此,托马斯·曼对留在国内的作家不加分析的过激言词,刺痛了那些在纳粹时期留在德国的文化界人士,将德国国内文学一棍子打死的做法有失公允。莫洛给托马斯·曼的信还在寄往加利福尼亚的路上之时,又有了一封弗朗克·蒂斯(Frank Theodor Thieβ,1890—1977)给托马斯·曼的公开信。蒂斯在二三十年代是位颇有名气的小说家,魏玛共和国时期他出版了《该诅咒的人》(Die Verdammten,1923)、《抢女人》(Frauenraub, 1927),以及《青春》四部曲(Jugend-Tetralogie, 1924—1931)等长篇小说;第三帝国时期出版了描写1904年至1905年日俄海战的长篇小说《对马海峡》(Tsushima, 1936)和影射纳粹统治、隐含对纳粹制度批评的历史小说《魔鬼帝国》(Das Reich der Dämonen, 1941)等作品。希特勒上台后,虽然他在1933年乘《青春》四部曲之二《魔鬼》(Der Leibhaftige, 1924)新版之机,在前言里向“元首”表示效忠,但他描写兄妹乱伦的《该诅咒的人》和写通奸的《抢女人》等作品还是遭到禁止和被焚毁,后来的《魔鬼帝国》也被禁止。蒂斯这封题为《内心流亡》(Die innere Emigration)的公开信于8月18日也发表在《慕尼黑报》上(托马斯·曼没有马上看到这封信)。他的这封信比莫洛的信走得更远,他用“内心流亡”来和“流亡”相对,把留在第三帝国坚持写作的作家,甚至包括那些得到希特勒赏识的作家,一概称为内心流亡作家,并贬低流亡作家。他说,内心流亡作家每人都有“一片内心空间,任凭希特勒使出浑身解数也无法将它占领”,并拐弯抹角地对托马斯·曼进行讽刺挖苦:“我认为,在这里保持自己的人格,要比从那边向德国人

民播送消息更为困难，至于这些消息嘛，人民中的聋子反正听不见，而我们这些晓事者在此之前早就知道了。”托马斯·曼9月7日给莫洛回信时，还没有看到蒂斯的这封信。9月中旬看到蒂斯的文章后，他十分恼火，于11月通过英国广播公司(BBC)电台发表广播讲话，对蒂斯的观点进行驳斥和清算，从而在内心流亡作家和流亡作家之间引发了一场关于“内心流亡”这个概念的争论。有些流亡作家认为，在纳粹德国存在“内心流亡”的说法是一个神话，他们对此感到愤懑和失望；而那些留在国内的作家则强调他们在国内所遭遇的极大痛苦和磨难，以及坚持写作的不易，竭力为“内心流亡”辩护。可见，论战双方除了一些认识和观点不同外，相互之间缺乏了解和沟通，因而存在许多误解，使这场争论持续了好几年。看来要填平他们之间的鸿沟，还需假以时日。

在谈到纳粹统治时期的“内心流亡”文学时，常常会提到“抽屉文学”(Literatur aus der Schublade)，也就是“从抽屉里拿出来的文学”。纳粹时期对写作、出版控制很严。作家的作品要通过审查这道关口，与读者见面，惟有远离现实或者使用隐晦曲折的语言。但是有的作家不愿走这条委曲求全之路，他们在作品中还是明确表现反法西斯思想。他们知道，这样的作品不能拿出来。这是一种隐蔽的写作方式，作品完成以后只能放在抽屉里，等待纳粹垮台以后再与读者见面。如恩斯特·维歇特1939年创作的《死亡之林》(Der Totenwald, 1945)和1937年写的中篇小说《白水牛，或伟大的正义》(Der weiβe Büffel oder von der groβen Gerechtigkeit, 1946)，以及里卡达·胡赫在纳粹德国末期写的歌颂反法西斯斗争英雄的诗，内莉·萨克斯(Nelly Sachs, 1891—1970)于1943年在瑞典最后完成的反映集中营里法西斯灭绝人性的血腥罪行和纳粹残酷迫害犹太人的诗作《死神的寓所》(In den Wohnungen des Todes, 1947)等，也都是“抽屉文学”。纳粹德国时期写出“抽屉文学”的作家还有很多，可以开出一长列名单。

(二)“内心流亡”的叙事作品

1. 维尔纳·贝根格林

贝根格林(Werner Bergengruen,1892—1964)出生于拉脱维亚首都里加 (Riga)，是在具有社会特权地位的德国贵族和富裕市民阶层中长大的，少年时期的社会地位培育了他后来的保守主义思想。他在马尔堡、

慕尼黑和柏林上大学，学习神学、日耳曼语言文学和艺术史。第一次世界大战爆发后，他作为德军中尉参加第一次世界大战，虽然此时他大学尚未毕业。战后当过记者，主编过刊物，20年代末成为专业作家。他是一位虔诚的教徒，1936年由基督教改信天主教。基督教人道主义是他毕生的追求，但对于工人运动，对于共产主义，他又感到格格不入。

第三帝国时期，他坚决反对纳粹统治，选择内心流亡之路。他把自己含有反法西斯内容的诗，用传单的形式（手抄和打字机打字）传递出去。他自己和妻子都亲自动手制作传单，并用自行车载去投入信箱。他的诗善于用传统的形式表达个人心境和宗教感悟。他的诗集有《杰里科的玫瑰》(Die Rose von Jericho, 1936)、《永远的皇帝》(Der ewige Kaiser, 1937)、《愤怒的日子》(Dies irea, 1945)和《颂歌》(Lobgesang, 1946)等。纳粹在作家的作品中也发现了一些不符合他们胃口的东西，认为他政治上不可靠，1937年将他开除出帝国写作局。在这以后，他受到监视和跟踪，每次出版作品都得申请批准。1942年贝根格林隐退到蒂罗尔的阿亨基希（Achenkirch, Tirol），过着寂寞的生活，并从这里把诗秘密传递出去，支持反抗法西斯的斗争。1946年他迁居瑞士，先住在苏黎世，后又在罗马住了两年，1958年回德国，住在巴登—巴登。

贝根格林在文学上的贡献主要在小说创作方面。他的小说创作顶峰是长篇小说《大暴君与法庭》(Der Groβtyrann und das Gericht, 1935)和《天上人间》(Am Himmel wie auf Erden, 1940)。《大暴君与法庭》是第三帝国时期人们读得最多的一部内心流亡作家的作品。小说的构思非常出色，所有的章节或场景一个不多，一个不少；情节设置十分精巧。故事发生在文艺复兴时期一个由大暴君统治的意大利城邦国家，情节围绕一个修道士被害事件展开。大暴君下令三天以内必须侦破此案，抓住凶手，以考验他的臣民，结果搞得人人自危，而凶手其实就是大暴君自己。小说大部分是在纳粹时代写成的，但是构思却在希特勒掌权之前。纳粹上台之后实行残暴的恐怖政策，所以作家在写作过程中就加进了反暴政的斗争。贝根格林感兴趣的不是侦破的情节，他所着重的是在侦破过程中揭露这位暴君的胡作非为和颐指气使，批判“领袖意志”，展示当灾难临头时人们的各种心态：告密、贿赂、弄虚作假、伪造证据、诬告和假供词，等等。后来印染工斯佩洛内就谎称自己是凶手，也是为了使全

城居民的道德不至于彻底沦丧。这个“破案”故事中蕴藏着作家的反法西斯思想。古代意大利暴君的凶恶、残忍,以及这个城邦国家的种种道德沦丧的丑行,隐喻着第三帝国的现实和法西斯暴力统治。作家自己称这部作品是一部描写法西斯专政的密码小说。纳粹审查机构非但没有将小说中的“密码”识别出来,而且还把《大暴君与法庭》作为“文艺复兴时期的领袖小说”加以推荐。小说出版后一再重印,印数很快就超过十万册,引起了强烈的反法西斯共鸣。直到1941年,纳粹才开始嗅出小说的真正味道,解出其中的密码,发表了对小说的毁灭性的评论,要求将之查禁。但是为时已晚,已经无法消除小说在国内外所产生的巨大影响,也挡不住它的传播了。

《天上人间》也是历史小说,艺术性比《大暴君与法庭》还强。小说描写1524年柏林流传的一个预言:一场吞没一切的洪水将要到来。从王公贵族到平民百姓,所有的人都惶恐不安、惊骇万状。作家以此隐喻第三帝国的政治局势,人们对当时第二次世界大战的担忧,以及在纳粹统治下人们感到灾难临头的恐怖心态。小说出版不久就遭到查禁。这两部披着历史的外衣、揭露第三帝国罪行的作品,是贝根格林历史小说创作的最高成就。作家采用的文体清晰而透明,一下就能显示出人和物是现实的还是非现实的,所以批评家威廉·杜韦把他列为“魔幻现实主义”的一个代表。

贝根格林在那个时代属于保守的基督教人道主义作家,他的作品严格遵循传统形式,他的才能在中篇小说创作上表现得最为明显,作品的语言澄净优美,结构精巧,小说艺术达到了炉火纯青的境地,这在20世纪的德国作家中并不多见。作品的题材大多选取一些非常事件或情境,让人从中看到生存的法则。《考验》(Feuerprobe, 1933)、《三只鹰》(Die drei Falken, 1937)、《正义》(Gerechtigkeit, 1940)、《西班牙蔷薇》(Der spanische Rosenstock, 1941)等是他著名的中篇小说,其中《三只鹰》和爱情小说《西班牙蔷薇》是中篇杰作,堪称艺术精品。贝根格林为何将他许多中长篇小说的故事安排在过去的时代?他在自传《作家之屋》(Dichtergehäuse, 1966)中解释说,他大部分被称为历史小说的作品,“虽然故事发生在过去,但并非是历史的。这些作品中所探讨的不是历史问题,而是各个时代共同的问题”,并说:“不断吸引我的,是人的心灵及其

激情和纠葛,这就是人的境况和他同命运的关系。其实,我选择过去的时代,仅仅是将它作为故事的发生地而已。"贝根格林一生创作非常丰富，除了上面提到的，较重要的作品还有小说集《绞刑架旁的玫瑰》(Rosen am Galgenholz, 1923)和长篇小说《废墟上的帝国》(Das Kaiserreich in Trümmern, 1927)、《金色的花柱》(Der goldene Griffel, 1931)等。战后他还写了大量作品,如《骑兵上尉三部曲》(Rittmeistertrilogie, 1952—1962):《最后一个骑兵上尉》(Der letzte Rittmeister, 1952)、《骑兵上尉夫人》(Rittmeisterin, 1954)和《第三个花圈》(Der dritte Kranz, 1962)。《骑兵上尉三部曲》具有作家的自传性质,这表明,贝根格林在告别正在逝去的时代,并为正在他心里出现的、不再"合乎时宜"的贵族思想建立一座纪念碑。第二次世界大战以后,贝根格林曾获得多种奖项和荣誉,其中包括拉贝奖(1951)、"旌尔殊勋"勋章(1958)和席勒奖(1962)。

2. 汉斯·法拉达

希特勒上台后,法拉达(Hans Fallada, 1893—1947)没有离开德国,他隐退到当年购得的在梅克伦堡费尔德贝格 (Feldberg, Mecklenburg)附近的卡尔维茨庄园 (Landsitz Carwitz),在整个第三帝国时期,他深居简出,不问政治,和家人在庄园种水果、蔬菜、谷物和土豆,饲养蜜蜂和牲口,边劳动边创作。这一时期是他创作力最旺盛的时期,他的主要作品大多是在那里创作的。法拉达好不容易才驾着生命的航船穿过时代的暴风雨,来到卡尔维茨庄园,然而,这里也并非世外桃源,这位人道主义作家还是受到纳粹的歧视和毁谤,他的作品被肆意歪曲。他的社会批判小说《用洋铁罐吃饭的人》(Wer einmal aus dem Blechnapf friβt,1934)一出版就被列为禁书。这是一部思想深刻的监狱小说(Gefängnisroman),小说通过一个银行小职员两度进监狱的不幸遭遇，抨击魏玛共和国时期冷酷的司法机构对人的尊严的肆意践踏。这以后,作家曾灰心失望过,放弃了明确的政治立场,写了些田园风格的作品和持"中立"态度的作品,如长篇小说《我们有过一个孩子》(Wir hatten mal ein Kind, 1934)、儿童文学《关于城里文书下乡的童话》(Märchen vom Stadtschreiber, der aufs Land flog, 1935) 和《霍佩尔波佩尔，你在哪里》(Hoppelpoppel, wo bist du, 1936)。后来他对自己的这种消极态度深感悔恨,又鼓起勇气,发表了两部时代批判小说——《狼群中的狼》(Wolf unter Wölfen, 1937)和

《严厉的古斯塔夫》(Der eiserne Gustav, 1938)，批判威廉帝国到魏玛共和国时期的帝国主义和军国主义。前者反映第一次世界大战后通货膨胀给德国人民带来的灾难，后者塑造了德皇威廉二世时代一个普鲁士臣仆的典型形象。在这两部长篇小说中,作家采用纪实手法描绘了一幅广阔的德国历史画卷。同《小人物,怎么办？》一样,这两部小说对环境和风俗习惯的描写也非常精确出色,但又不同于自然主义的环境描写。以《小人物,怎么办？》来说,作家没有津津乐道地一味描写贫困,而是赋予他的那些并非英雄的人物一种能够忍受生活艰辛的心态，有时还带点儿幽默,尽管是苦涩的幽默。此后,作家又写了一些消闲作品,如《小人物，大人物——一切都颠倒了》(Kleiner Mann, groβer Mann—alles vertauscht,1940)和《不受欢迎的人》(Der ungeliebte Mann, 1940)。值得一提的是法拉达在法西斯统治时期创作的儿童文学作品集《关于城里文书下乡的童话》、《霍佩尔波佩尔，你在哪里》和《侏儒世界的故事》(Geschichten aus der Murkelei, 1938)等,虽然这些作品只是从儿童世界里选择了一些“中性”题材,以免刺激纳粹当局,惹出麻烦,但就这些作品本身来说,足以证明法拉达也是一位优秀的儿童文学作家,他在作品里表现了对善战胜恶、光明战胜黑暗的信心。

在法西斯统治末期,法拉达受到严密监视,并被指责为“文化布尔什维克”。1944年因被控告企图杀害他的于同年离异的妻子而被关进像监狱一样的戒酒所(法拉达嗜酒已有很长的历史)。1945年苏联占领军任命他为费尔德贝格市市长。不久他接受贝希尔的邀请,来到柏林。稍后,他又找回了自己以前的批判风格,写出了反映第三帝国时期抵抗斗争的长篇小说《每人为自己而死》(Jeder stirbt für sich allein, 1947)。作家歌颂普通工人全家在反法西斯斗争中所表现出的视死如归的大无畏精神,揭露法西斯灭绝人性的残暴罪行;同时也表明,面对纳粹国家,没有组织的个人反抗是无力的。小说的结尾呼吁创造“战胜贫困和苦难的生活”,这是作家留下的人道主义遗愿。

3. 恩斯特·维歇特

维歇特 (Ernst Wiechert, 1887—1950) 生于东普鲁士的森斯堡(Sensburg),参加过第一次世界大战。维歇特是位致力于追求内心平静、维护人的尊严、憧憬朴素宁静的人道主义理想的作家。他的长篇小说

《森林》(Der Wald, 1922)、《死狼》(Der Totenwolf, 1924) 和《少校夫人》(Die Majorin, 1934),小说集《银车》(Der silberne Wagen, 1928)和《潘神之笛》(Die Flöte des Pan, 1930) 等作品的主人公大多在宁静的乡村,在森林里,在海岛,在大自然中享受着自由与和谐,与现代文明形成强烈的反差,加之作家对田园生活和自然景色的出色描绘,因而被称为东普鲁士的乡土作家。他对清贫生活的赞美以及朴实无华的语言,使他的创作与民间文学很接近。他幻想要建造一座屋宇,以"庇护那些被轻视和受凌辱的人,还包括那些小动物、儿童、穷苦人、受虐待的和被剥夺权利的人"。

第三帝国时期,维歇特是内心流亡的一位代表。希特勒掌权后,他出于基督教道德的信念而拒绝纳粹主义。他并不隐瞒自己的反法西斯观点,还谴责纳粹的恐怖统治、迫害活动和反犹太主义。1933 年和 1935 年他在慕尼黑大学做了两次反纳粹的演讲, 并将 1935 年 4 月 16 日的那次演讲的讲稿《诗人及其时代》(Der Dichter und die Zeit, 1935) 烤在一个圆面包中,"走私"到国外,发表在莫斯科的德国流亡者杂志《言论》(Das Wort)上,引起强烈反响。1937 年维歇特写了反希特勒的中篇小说《白水牛, 或伟大的正义》(Der weiβe Büffel oder von der groβen Gerechtigkeit, 1946),出版社不敢出版,所以就成了"抽屉文学",战后才得以出版。1938 年他因声援被纳粹放逐的新教牧师马丁·尼默勒(Martin Niemöller) 以及被监禁的教育家和哲学家爱德华·斯普朗格(Eduard Spranger)而被捕,在布痕瓦尔德集中营关了两个月,释放后又受到盖世太保(Gestapo)的监视。这次磨难使他成为集中营里共产党员英勇斗争、视死如归的见证人,1939 年他写了报告文学《死亡之林》(Der Totenwald, 1945 年发表)一书。长篇小说《简朴的生活》(Das einfache Leben, 1939) 是维歇特的代表作。小说描写的是第一次世界大战中的海军少校托马斯。退休后,他离开浮华、喧嚣的城市,隐居在森林里,享受简朴、宁静、和谐的生活。他的儿子长大后成了海军候补军官,热衷于振兴帝国的海军事业。在父子冲突中,托马斯捍卫了自己的价值观念。有人认为,虽然维歇特是反对纳粹的,但是他的作品美化了东普鲁士农民的生活,慰藉人们的心灵,这就意想不到地给那种有害的"血统与土地"思想注入了活力。这种批评看似有理,但却值得商榷。我们不妨从另一视角来观照

他的作品：作家所表现的和谐和宁静与法西斯恐怖暴行和血腥统治的现实所形成的鲜明对照，可以促使人们向往和平安定的生活，增强对纳粹的不满和反抗，在政治上是有积极影响的。

4. 约亨·克莱珀

克莱珀(Jochen Klepper,1903—1942)出身于博伊滕(今波兰比托姆)新教牧师家庭，一生都坚持基督教传统。中学毕业后，从 1922 年开始，在布雷斯劳 (Breslau) 和埃朗根 (Erlangen) 大学攻读神学。学习期间，他发表了一些文章和短篇作品，1927 年怀着当作家的愿望而辍学，由于健康状况不稳定，所以也放弃了当牧师，在布雷斯劳教会的报纸和广播电台找了一份工作。1929 年，他结识寡居的约翰娜·施泰因 (Johanna Stein)，两人于 1931 年结婚。约翰娜的父亲格斯特尔 (Gerstel)是犹太律师。约翰娜不但比克莱珀大十几岁，而且还带来她与前夫所生的两个女儿。这次婚姻以及他放弃当神职人员的决定，使他同父母亲的关系有点僵，因此克莱珀一家于 1932 年迁居柏林，他在柏林广播电台找到一份工作，他的第一部小说《快乐人之舟》(Der Kahn der fröhlichen Leute)也于同年秋天出版。

但是好景不长，1933 年纳粹掌权后，克莱珀的厄运也就开始了。因为他妻子是犹太人，他自己至 1932 年一直是社会民主党党员，还一度在《前进报》(Vorwärts)做过编辑工作。对于纳粹来说，这是“不能容忍的”，从此他一直生活在恐怖和受折磨之中。1933 年他被解职，第二年他在一家出版社找了一份工作，1935 年又被解职。1937 年他因妻子是犹太人而被开除出帝国写作局。纳粹的这几招不啻堵死了克莱珀一家的生路，他要得到特批才能继续写作。随着纳粹迫害犹太人的运动不断加剧，他所承受的压力和折磨也越来越大。1939 年第二次世界大战爆发前不久，他的长继女得以出境，流亡英国。为了使克莱珀摆脱同犹太人的干系，他妻子提出与他离婚，但被他坚决拒绝。他既不离婚，也不流亡，而是想尽一切办法让妻子和第二个继女离开德国。然而一切努力均无济于事，妻女离境的希望终于成了泡影。1942 年，当他获悉他妻子和继女将被押送到集中营去的消息以后，便做出决定，于 12 月 11 日凌晨同妻子女儿一起自杀。

长篇历史小说《前辈》(Der Vater, 1937)是克莱珀流传最广的作品。

克莱珀在小说中以基督教精神和伦理道德为基调，把威廉一世描写成为一个负责任的普鲁士国王，旨在通过这个形象用基督教人道主义和伦理道德来同希特勒的专制独裁相对抗。实质上小说不是在颂扬而是在抨击第三帝国，作家自己在日记里说:"这位前辈的政府是对今天这位的批判,而不是美化。"可是威廉一世是位颇受纳粹当权者欢迎的国王,纳粹自认为第三帝国是与普鲁士传统相衔接的,所以不便对这部小说多加指责,而为小说开了绿灯,并利用小说来为自己做宣传。小说出版以后很受欢迎,成了畅销书。但是,作为一位作家,克莱珀的作品并不多,只有两部长篇小说、一部断片、一部诗集、一些文章和少量短篇小说和散文随笔。他所以能在文学史上留下名字,也与他这位具有献身精神的基督教作家在第三帝国时期历经磨难的"内心流亡"遭遇,以及同他死后出版的日记不无关系。从 1932 年至 1942 年，克莱珀写了大量日记,生前因怕被盖世太保发现,这些日记被埋在花园里,死后被选编为《在你羽翼的阴影下》(Unter dem Schatten deiner Flügel, 1955) 和《克服》(Überwindung, 1958)两本书出版。日记记述了他虔诚的宗教情绪,他对基督教人道主义精神的坚信,他的婚姻和家庭,以及在法西斯专制统治下的心境和对纳粹的抗争,是了解"内心流亡"的宝贵资料。

5. 汉斯·卡罗萨

德国诗人和小说家卡罗萨(Hans Carossa, 1878—1956)生于托尔茨(Tölz),父亲是意大利籍乡村医生。卡罗萨遵循父亲的意愿,早年在慕尼黑、维尔茨堡和莱比锡等地的大学攻读医学,获医学博士学位,后在帕绍、纽伦堡和慕尼黑等巴伐利亚多个城市行医。第一次世界大战期间,他于 1916 年至 1918 年志愿入伍,当军医。战后继续行医。早年因诗作出名,1902 年他以创作的诗歌《神秘的星星》(Stella mystica) 开始了文学生涯,后来出版了《神秘的星星》、《诗集》(Gedichte, 1910)、《逃跑》(Die Flucht, 1916) 和《复活节》(Ostern, 1920)等诗集。卡罗萨的诗作追求内心的安宁与沉静,他被称为"精通医道的诗人"(heilkundiger Dichter)。在文学上取得成就以后,1929 年他放弃了医生的职业,在帕绍近郊专事写作。

1933 年,普鲁士艺术科学院被纳粹接管并更名为德国文学科学院,卡罗萨和斯特凡·格奥尔格、恩斯特·容格尔三人拒绝出任院士的邀请。

当时在国内外都很有名望的卡罗萨并没有像很多作家那样流亡国外，而是采取内心流亡的方式仍旧留在德国。纳粹一直企图利用卡罗萨在国内外的声望,来为自己做宣传,但每次都受到作家的反对。但他最终还是屈服于压力，于 1941 年 10 月在魏玛出任纳粹组织的欧洲作家协会 (Europäische Schriftsteller–Vereinigung) 主席。不过卡罗萨也有他的对策:他以不出席欧洲作家协会年会的方式来摆脱行使主席的职权。1945 年 4 月末,卡罗萨又经历了一次险境。当时盟军正在逼近帕绍,卡罗萨请求帕绍市长放弃坚守,以免城市被彻底摧毁。党卫军在卡罗萨本人缺席的情况下随即判处他死刑。

卡罗萨在文学创作上竭力与先锋派如表现主义拉开距离，强调通过古典文学可以获得各个时代都适用的人道主义理想，他认为自己作品中所表现的人道主义是对歌德传统的继承,他不仅在作品的风格上，而且在主题上也竭力模仿歌德，他在《歌德在当今的影响》(Wirkungen Goethes in der Gegenwart, 1938)中,对歌德表示了感激之情。卡罗萨一生笃信天主教,虽然他认识到世界上存在着恶势力,但他仍然坚信,世界是仁慈上帝完美的造物。他的大部分作品具有自传性。自传性长篇小说《童年》(Eine Kindheit, 1922) 和《一代青年的变化》(Verwandlungen einer Jugend, 1928) 描述的是作者青少年时代的生活。作家曾长期生活在巴伐利亚,那里的人、神话和民俗经常出现在这两部自传中;1941 年作家发表了第三部自传《美丽的迷惑之年》(Das Jahr der schönen Täuschungen, 1941),记述他在慕尼黑大学的学习生活;1955 年,作家去世的前一年,他最后一部传记《青年医生的一天》(Der Tag des jungen Arztes) 发表,医生——当然是作家自己——再次回顾了在帕绍行医的生活。卡罗萨在自传基础上创作的这些发展和教育小说使得这一小说体裁趋于成熟,因此他为小说艺术的发展所作的贡献是很大的。

《比格尔医生的结局》(Doktor Bürgers Ende,1913)是卡罗萨的第一部小说,1930 年易名为《比格尔医生的命运》(Die Schicksale Dr. Bürgers)。小说描写比格尔医生爱上一个患肺结核的女病人，他通过各种努力也未能挽救她的生命,为此他感到绝望而自杀身亡。由于小说情节的悲剧性和写作技巧的相似性,《比格尔医生的结局》也被称为“卡罗萨的维特”。1924 年作家创作的长篇小说《罗马尼亚日记》(Rumänisches Tage-

buch)1934 年再版时更名为《战时日记》(Tagebuch im Kriege)，小说描述他第一次世界大战期间作为军医在罗马尼亚的经历，其中战斗描述并不多，主要是表现主人公内心日益增长的厌战情绪，他对和平生活的回忆，以及对家庭和亲人的怀念。这部小说是卡罗萨第一部在德国境外受到好评的作品。作家重要的长篇小说还有《吉翁医生》(Der Arzt Gion, 1931)和《成熟的生命之秘密》(Geheimnisse des reifen Lebens, 1936)等；《意大利札记》(Aufzeichnungen aus Italien, 1946) 记录了作家 1925 年至 1943 年间多次去意大利旅行的见闻、体悟和思考。1951 年作家发表回忆录《不同的世界》(Ungleiche Welten)，书中在描写那时他自己的良心冲突时并未加以美化；通过这部回忆录，作家一方面为自己在纳粹统治时期的态度和行为作了自我批评，另一方面也为自己进行了辩解。

（三）“内心流亡”诗歌

1. 奥斯卡·勒尔克

1933 年 1 月 30 日希特勒攫取政权以后，勒尔克 (Oskar Loerke, 1884—1941)留在德国。1933 年 10 月，88 位作家联名在《法兰克福报》(Frankfurter Zeitung) 上发表一篇名为《誓言：忠诚追随》(Gelöbnis treuester Gefolgschaft)的文件，宣誓效忠纳粹头子希特勒。虽然从总体上来说，这 88 位向希特勒表忠心的作家成为纳粹官方文学的基本班底，但是在效忠书上署名的作家，他们的动机和对纳粹的态度也并非完全一致，这“誓言”也并非都是每个署名人的由衷之言。勒尔克，这位自称对纳粹感到“厌恶和恐惧”(Ekel und Angst)的诗人也因屈服于纳粹的讹诈和威胁而在效忠信上签了名，但这只是他所采取的权宜之计。普鲁士艺术科学院文学院的两位前院长威廉·冯·朔尔茨 (Wilhelm von Scholz, 1874—1969；1926 年至 1928 年任院长) 和瓦尔特·冯·莫洛 (1928 年至 1930 年任院长)，以及其他少数几位，同勒尔克的情况相似，也是在讹诈和威胁的情况下才在“誓言”上签名的。

难能可贵的是，勒尔克虽然表了“忠心”，但在希特勒统治时期，他没有与纳粹同流合污，相反，基于人道主义理想和对民主的信念而对法西斯的野蛮暴行持反对态度。勒尔克从 1928 年担任普鲁士艺术科学院文学院秘书长所开始的这一段美好时光，可惜只持续了五年时间，1933 年，他被免去文学院秘书长的职务。面对纳粹对他的各种批评，他只好

保持沉默。在整个第三帝国时期,勒尔克选择了内心流亡,隐退到他在柏林郊区弗罗瑙(Frohnau)林间的房子里创作诗歌,作为音乐爱好者欣赏和研究音乐,出版了《长满蓟草的树林》(Der Silberdistelwald, 1934)和《世界森林》(Der Wald der Welt, 1936)。他将自己主题和形式相近的诗集《漫游》、《诗集》、《秘密城市》、《长长的白昼》、《大地的呼吸》、《长满蓟草的树林》和《世界森林》称为"七部诗集"。这些诗歌绝大多数都是押韵的,都有固定的诗节,并具有民歌的特性,题材以神话和大自然为主,描写整体生命与个体生命之间的紧张关系,表现面对永恒的自然,人生的渺小与短暂。诗人认为,人民如果将生存权输给了恶魔,那么作为精神生活象征的传说中的大西洋的大西岛(Atlantis)就将沉没。在这以后,勒尔克还出版了《神秘诗集》(Magische Verse, 1938)和《石子小路》(Der Steinpfad, 1938)等诗集。另外还出版了评传《看不见的王国:约翰·塞巴斯蒂安·巴赫》(Das unsichtbare Reich.Johann Sebastian Bach,1935)和评论集《家庭之友》(Hausfreunde, 1939);诗人去世八年后又出版了他的一部诗集《告别之手》(Die Abschiedshand, 1949)。第三帝国时期,他的诗基调忧郁,情绪低沉,语言更加隐晦,以象征的手法抒写在政治压制下精神上的痛苦,曲折地表达了诗人对法西斯独裁统治的愤懑、谴责和维护人道主义理想的决心。在纳粹攫取政权以后他出版的第一部诗集《长满蓟草的树林》中,几乎没有自然抒情题材,其中有的诗包含着尖锐的政治批评。在《长满蓟草的树林》(Der Silberdistelwald)这首诗的第一节里,他写道:

我的房屋坐落在
长满蓟草的树林中。
潘神已经过去
他化身成为黑夜,
吵闹也就不再听到。

显然,诗人以潘神自喻。潘,这位希腊神话中森林和畜牧之神,这位放牧者、猎人、养蜂者和渔人的保护神,爱好清静,谁扰乱了他的安静,他就用他那使人恐惧的吼叫与之争斗。而现在他住进了林中的房屋,不

再像以前那样吵闹争斗了。这正是在当时严酷的政治氛围下,诗人隐退到柏林郊区弗罗瑙林中的屋子里缄口沉默的写照。

勒尔克对法西斯的厌恶、遣责和反对在作品中的表达是隐喻式的,是曲折的,对于勒尔克的诗要细细品味,才能发现和懂得诗人对时代的批评。纳粹统治时期,勒尔克也写了不少“抽屉文学”,战后才发表。他的作品是两次世界大战之间较为重要的成果,因为它成功地再现了那个时代的普遍情绪。

2. 威廉·莱曼

莱曼(Wilhelm Lehmann, 1882—1968)不仅是勒尔克的亲密朋友和诗歌创作的第一个学生,而且对诗歌的理解也与勒尔克极为相似。他为自己的自然诗创作定了两条准则:一是准确观察和把握自然这个“现象”世界,亦即外在世界;二是从神话中去追溯象征或比喻的自然世界形态之生成。神话是认识的形象塑造,它在图像和语言中给主观体验以一种客观形象,莱曼在诗中常以神话传说来隐喻当时的社会。

威廉·莱曼出生在委内瑞拉的卡贝略港(Puerto Cabello),他父亲是德国吕贝克的商人,母亲是汉堡医生的女儿。威廉 3 岁的时候,母亲带着他和他弟弟从南美回到欧洲,在汉堡郊区万茨贝克(Wandsbeck)度过了童年和少年时期,后在蒂宾根、斯特拉斯堡、柏林和基尔上大学,攻读现代语言、生物学和哲学,1905 年获博士学位,后从事教育工作。后来在回顾当时做出这个决定的时候,作家曾以无可奈何的口吻说:“我当了教师,我不知道为什么,我没有选择。”莱曼在第一次世界大战期间曾入伍,被英军俘获。1923 年以后一直在埃肯弗尔德(Eckernfärde)担任高中教师, 1947 年以后才成为专业作家。

莱曼最初是以表现主义小说家登上文坛的。由于他创作了三部长篇小说《旧风俗的反对者》(Der Bilderstürmer, 1917)、《蝴蝶娃娃》(Die Schmetterlingspuppe, 1918)和《酒神》(Weingott, 1921),1923 年他获得了克莱斯特奖,与另一位获奖者穆西尔共享奖金,这在当时是个很大的荣誉。第一次世界大战的印象还久久地印在他的脑海里,战争使他认识到,像他这样的小人物只不过是权力的玩偶,惟有艺术是长存的,他说,“在艺术之外我找不到任何意义”。所以,他的作品往往带有自传性,例如长篇小说《倒戈者》(Der überläufer,写于 1925 年至 1927 年)。小说中,

莱曼描写了他在第一次世界大战中的经历，包括被英军俘虏的情景；长篇小说《小城镇的喧嚣》(Provinzlärm)，写于1930年，1953年以《生存的荣誉》(Ruhm des Daseins)为书名出版，这部小说和《酒神》的场景和人物均来自作家有着亲身经历的小城镇和学校，小说中的主要人物虽然在外部生存斗争中失败了，但是他们周围的大自然依然散发着宁静的气息。作家以此告诉读者：人们在生活中失败了，可以从大自然中重新吸取力量。1932年他写了短篇小说《叛乱者的婚礼》(Die Hochzeit der Aufrührer, 1933年先在报上发表，1934年出版)以后，创作重点就转向了诗歌和诗学论文的写作。

1933年，希特勒上台后，莱曼为了保住教师的职位，加入了国社党，但是他没有追随纳粹，没有跟纳粹同流合污，而是在他的诗歌中表达了对纳粹的厌恶和反对。

莱曼的第一本诗集《沉默的回答》(Anrwort des Schweigens)于1935年出版，诗集的名字就颇为意味深长，飘荡着"内心流亡"的音符。随后他出版了《绿色的上帝》(Der grüne Gott, 1942)和《令人欣喜的尘埃》(Entzückter Staub, 1946)两本诗集。纳粹统治时期，勒尔克和莱曼以颂扬"绿色的上帝"——大自然——这种特殊的方式来表达对纳粹政权的唾弃和反抗。莱曼以传统诗歌的形式描写自然，怀着虔诚的感情把大自然视为人用来躲避现代文明和社会发展的庇护所。诗人致力于维护人的尊严，并将人道主义思想赋予一种新的、与自然有关的意义，他的作品虽然没有直接表现时代的社会问题，但通过对大自然以及对神话传说的描写，表达了对现存秩序的直言不讳的责难和直接控诉。他还认为，通过精细的观察可以发现大自然超越时间的法则，他将自己的诗歌理论归结为三点：一是对造物尊敬，二是仔细观察，三是体悟生命的一次性。诗人的朋友勒尔克在谈到莱曼的自然诗时说："他的诗里蝴蝶和鸟儿在飞翔，孢子和种子在飞散、虫子在爬行，花草在生长——不仅在野外，而且也在屋子里，在人的心里、脑袋里和血管里……"莱曼和勒尔克一起创立了自然奥秘派。后来的诗人君特·艾希、伊丽莎白·朗盖瑟、卡尔·克罗洛和彼得·胡赫尔等的创作都受到莱曼和勒尔克自然诗的影响。

自然诗在30年代得到复兴与当时的政治环境有着密切的关系。第

三帝国时期，一些诗人不像有的作家那样，积极参与反抗纳粹的活动，但又不甘与纳粹同流合污，于是他们就从社会上退隐，遁入大自然或者神话传奇之中，过着内心流亡的生活。他们以写自然诗寄托自己的情愫，并在一定程度上表达对法西斯政权的不满和批评。针对第三帝国时期自然诗的复兴，布莱希特1938年在题为《致后生者》(An die Nachgeborenen）的诗里写道："这是什么时候，/ 这时谈论树木几乎就是犯罪，/ 因为这意味着对多少罪行的缄口沉默。"布莱希特批评的不仅是那些抒情诗人，而且也是那些企图遁入历史或内心去的小说家。持这种看法的人不只是布莱希特。布莱希特的这一观点影响了战后一代人，尤其是1968年学生运动时期的年轻人对内心流亡作家，尤其是对勒尔克、莱曼等自然诗人以及自然诗的评价和接受。后来情况才开始改变，自然诗和神话传奇才慢慢为人们所接受。在情绪趋于平静之后，大家开始客观地看待自然诗和神话传奇，认为诗人借助自然诗和神话传奇，确实有逃避现实的一面，但是不可否认，这也是在当时特殊的环境下对纳粹暴行表示抗议的一种方式。

3. 戈特弗里德·本恩

纳粹势力兴起之时，许多作家都起来加以谴责和反对，戈·本恩(Gottfried Benn, 1886—1956) 却在1932年成了普鲁士艺术科学院院士。纳粹上台后，立即对艺术科学院进行清洗和改组，亨利希·曼被排挤以后，1933年3月本恩搞了一份效忠书寄给每个院士，要他们表态，在已经改变的历史情况下继续为普鲁士艺术科学院效力。许多院士对此嗤之以鼻，如里卡达·胡赫就拒绝在效忠书上签字，并毅然退出艺术科学院。本恩一反自己过去的历史悲观主义和虚无主义观点，在他发表的科学院讲演《虚无主义之后》(Nach dem Nihilismus, 1932)中，竟拥护纳粹思想，提出人类未来的远景，为希特勒上台作舆论准备。1933年1月末他就投入纳粹的怀抱，他那本题为《新的国家与知识分子》(1933)的集子就是明证。在《新的国家与知识分子》(Der neue Staat und die Intellektuellen, 1933) 和《艺术与政权》(Kunst und Macht, 1934)等广播演说中，本恩为虎作伥，公开支持希特勒法西斯政权，为"民族复兴"的纳粹口号大敲边鼓，认为这个口号可以克服资产阶级颓废的虚无主义，可以拯救德国。托马斯·曼的长子克劳斯·曼与本恩有过交往，也很喜欢本恩

的诗，曾尊他为德国最伟大的诗人。1933 年流亡期间，他从法国南部给本恩写了一封信，劝本恩改邪归正，即使是为他自己着想，也不要和纳粹合作。但是本恩根本听不进去，他坚信他的使命，坚信艺术对于建设新国家的重要性。不仅如此，他还于 5 月 24 日在柏林电台作了《给文学流亡者的答复》(Antwort an die literarischen Emigranten) 的广播演说，公开回答克劳斯·曼，并对其他流亡作家进行攻击，因而犯了众怒，激起公愤。直到 1950 年他才承认错误。他在《双重生活》中说，当时 27 岁的克劳斯·曼"对局势的判断更正确，预见到了事情的发展，他比我想得更清楚"。希特勒上台不久，一些追随和支持纳粹的作家，便在 1933 年 10 月的《法兰克福报》上发表效忠信，宣誓忠于纳粹头子希特勒，在宣誓书上签名的 88 名作家中就有本恩。

不过，本恩对纳粹的态度不久就起了变化。1934 年 6 月 30 日，纳粹冲锋队参谋长恩斯特·勒姆 (Ernst Röhm)在内讧中被希特勒血腥清除。"勒姆事件"使本恩感到失望，同时也开始醒悟。他在给朋友的书信里流露了对纳粹的不满，对纳粹政权的罪恶本质有了一些认识，他把这一事件称为"可怕的悲剧"，并认识到"事情还远没有完"。他开始淡出政治，与纳粹拉开距离，并逐渐退隐，这样总算没有沉没在法西斯罪恶的深渊里。本恩的行为遭到了纳粹的谴责，被斥为蜕化分子。本恩无颜流亡国外，只好留在国内，保持沉默。为了保持行医的许可，以及不被开除出帝国写作局，1935 年本恩离开柏林，来到汉诺威，参加帝国军队，当了少校军医，他自称这是"贵族形式的流放"(aristokratische Form der Emigration)。1936 年他发表的诗作遭到纳粹报纸的激烈攻击。翌年他又调回柏林，并于同年被开除出卫生局，1938 年被开除出帝国写作局。由于本恩创作表现主义诗歌，他被纳粹打成"蜕化变质的沥青文人"("沥青文学"是纳粹对现代主义文学以及一切反纳粹文学的贬称)，他的作品遭禁，他被禁止写作。《诗集》(Gedichte,1936)和《诗选》(Ausgewählte Gedichte, 1936)是本恩在第三帝国时期公开发表的最后的著作。1943 年他调往兰茨贝格，直到 1945 年重返柏林开业行医，重新当他的性病和皮肤病专科医生。这段时间里他深居简出，真正过上了"内心流亡"的生活。

本恩因为走过的这段歪路，在 30 年代流亡的德语作家进行关于表现主义论战时曾一再被作为批判的靶子。克劳斯·曼在一篇题为《戈特

弗里德·本恩——误入歧途》(Gottfried Benn,die Geschichte einer Verirrung, 1937)的文章中认为,本恩之所以投入希特勒的怀抱是“出于投机,出于恐惧与软弱,出于小资产阶级的本能”和受了“德国法西斯愚蠢笨拙的大喊大叫的欺骗宣传”。有些反对表现主义的作家则以本恩事件为发端,矛头直指表现主义。

本恩因1933年至1935年拥护纳粹,战后的一段时间里(1945年至1948年)他的作品被禁止出版,但他还是不停地写。1948年他在瑞士出版的诗集《静态诗》(Statische Gedichte) 收录了他1935年以后所写的诗。所谓“静态”,按他自己的说法,“意味着对发展的某种怀疑,所以也可称为断念”。这部诗集出版后受到极大欢迎,本恩名噪一时。接着他又出版了诗集《狂潮》(Trunkende Flut, 1949)、《残片》(Fragmente, 1951)和《蒸馏》(Destillationen,1953)等,诗中以抒情主体的独白表现宿命论的世界观。小说集《托勒密》(Der Ptolemäer, 1949)描写战后柏林人的生存状态,揭示现代文明社会中人际关系的冷漠和疏远。叙述者的内心独白被纳入封闭型的实验形式,叙述没有逻辑性,只是一些能够引起联想的词句和图像的排列。他在自传《双重生存》(Doppelleben. Zwei Selbstdarstellungen, 1950)中阐明了自己的艺术观点和哲学见解。他认为,作家,包括他自己在内,都生活在思想与行动、精神与实践、艺术与权力、创作的自我与经验的自我等一系列矛盾冲突之中,无一例外。在《早期散文和演说》(Frühe Prosa und Reden,1950年发表)中,本恩认为,艺术的任务在于排斥生活,反对艺术为社会变革服务,这与他在1930年发表的论文集《诗人能够改变世界吗?》(Können Dichter die Welt ändern?)中的观点是一致的。他在影响很大的《诗歌问题》(Probleme der Lyrik, 1951)的马尔堡 (Marburg) 演讲中,进一步阐明了他的文艺思想,认为形式即内容,提倡一种纯封闭的“绝对诗”。这种诗韵律严谨,首尾呼应,往复循环,形式上是封闭的。这反映了他对人生、社会和世界的看法。在他眼里,世界只是无意义的循环,生活是僵死的,他对现代文明断了念,对人类社会持冷漠态度,感到这个世界“看不清,摸不透”,因而他主张文艺应脱离社会,脱离政治,提倡为艺术而艺术的唯美主义。本恩,这位几乎被人遗忘的诗人,经长期沉默之后,居然奇迹般地东山再起,轰动联邦德国文坛,他提出的要使诗成为封闭式的绝对艺术的那些观点和主

张，以及他自己通过《静态诗》等作品的具体实践，一段时间里影响很大，开创了50年代联邦德国诗歌的“本恩时代”。但是，这位有才华的诗人却一直是个有争议的人物。即使在40年代末到50年代中期他东山再起、声誉日隆之时，对他的争议也一直没有停止过，但他的诗表现了资本主义社会中知识分子的孤独感和恐惧心理，而且语言精练、生动，诗意隽永，形式完美，具有令人陶醉的感染力，在文学史上的地位还是得到了普遍承认。1951年他被授予毕希纳奖。本恩仿佛预感到了死亡的临近，1955年出版了诗集《终曲》(Apèslude)，第二年他的生命就落下了帷幕。

（四）“内心流亡”戏剧

1. 格哈特·豪普特曼

1933年希特勒上台，年逾古稀的豪普特曼 (Gerhart Hauptmann, 1862—1946)留在德国。在内心流亡作家中，这位作家的情况比较复杂。德皇威廉二世时期，他的剧本被禁止在帝国的剧场里演出，因为他是一个热心的社会党人。在魏玛共和国时期，他是德国最受欢迎的剧作家。奇怪的是在第三帝国时期，他仍然保持着这种地位。他还继续发表作品，他的剧作继续上演，并被改编成电影，第三帝国的许多活动中常常可以看到他的名字。有一次，他的新剧本《大教堂的女儿》(Die Tochter der Kathedrale, 1939)首演结束后，戈培尔和约斯特两人竟搀扶着他步出剧院。这位德高望重的老人白发飘垂在黑色斗篷上，令人肃然起敬。戈培尔就此事在国内外大造舆论，说德国尚健在的最伟大的剧作家、前社会党人和普通老百姓利益的维护者，不仅留在第三帝国，而且还继续在写作，他的剧本也在上演。这位年迈的作家是真心依附纳粹，还是逢场作戏，表面应付？对于这个问题，恐怕不能简单地用“是”或“否”来回答。纳粹所以给予他这么高的荣誉，主要是因为豪普特曼在国际上的声望太大了，纳粹出于宣传的需要，要用他的名字来装潢门面，便千方百计地拉拢这位年迈的作家。但是另一方面，豪普特曼也接受了纳粹的拉拢和给予他的荣誉，这是作家思想立场不很坚定的表现，同时他的虚荣心也在起着作用。客观地说，豪普特曼并没有和纳粹同流合污，许多事实说明，他与法西斯思想格格不入，但他也并非是白璧无瑕，更不是反纳粹的英雄。战后美国禁止他的剧本在西柏林美管区上演，但苏联却请他

到柏林,把他当做英雄来欢迎,并在东柏林轮回演出他的剧本。这正是美、苏各自将豪普特曼身上矛盾的一个方面加以绝对化的反映。

总的来说,豪普特曼在第三帝国时期主动淡出公众生活,像1925年至1931年一样,1933年至1938年,他除了每年都在意大利的拉巴洛(Rapallo)住上一段时间之外,通常都住在西里西亚巨人山中的阿格内滕多夫和波罗的海中的希登湖岛,过着深居简出的退隐生活,思考人类的命运,仍然按照自己的准则进行创作。在第三帝国时期他没有写过歌颂纳粹的作品,有的作品中还对种族迫害进行了抗议,如1937年在拉巴洛完成的安魂曲《黑暗》(Die Finsternisse, 1947年发表)。1934年,豪普特曼的两位朋友——犹太工业家马克斯·平库斯(Max Pinkus,1857—1934)和出版家萨穆埃尔·菲舍尔(Samuel Fischer, 1859—1934)去世。在平库斯的葬礼上,豪普特曼夫妇是惟一的非犹太人,这次葬礼的印象深深地印在他的脑子里。菲舍尔的葬礼他也参加了。这两位朋友的去世是他创作安魂曲《黑暗》的动因。在这部作品中作家控诉了纳粹对犹太人的迫害。剧中,犹太大工业家卢茨·约埃尔1934年在西里西亚一小城去世,在为他举行午夜葬礼的时候,天气闷热而昏暗,暴风雨即将来临,但是参加葬礼的人仍然镇定地悼念他们离去的朋友。为死者刻面具的雕刻家克罗纳谈到了犹太人的命运,以及他们所受的迫害和折磨。参加葬礼的赫德贝格先生补充说:“这不仅是你们犹太人!我们大家都一样。”像这样明确表明自己观点的剧本,豪普特曼在纳粹统治时期写得很少。作家将剧本的稿子藏了几年,直到1945年初由于担心被抄家而将稿子焚毁,但是他的秘书将一份打字的副本保留了下来,这样,剧本才得以于1947年在美国发表。

在第三帝国时期,豪普特曼的作品多取材于历史或神话故事,有的还隐含着反纳粹的内容。1940年他开始创作《阿特柔斯家族》四部曲(Atriaden-Tetralogie, 1941—1948):《伊菲革涅亚在德尔斐》(Iphigenie in Delphi, 1941)、《阿伽门农之死》(Agamemnons Tod, 1948)、《厄勒克特拉》(Elektra, 1948)和《伊菲革涅亚在奥里斯》(Iphigenie in Aulis,1944)。这部取材于古希腊神话故事的作品是豪普特曼晚期创作的高峰。阿伽门农家族的互相残杀象征着人类进行的疯狂战争中的大屠杀。作家采取以古喻今的手法,曲折地表达了他对残暴战争的谴责,他对自己所处的那

个恐怖时代残酷杀戮的无奈和对欧洲社会的失望。这部作品是豪普特曼为纳粹时代所作的肖像画。通过这部作品，作家向人们表明，命运是神秘莫测的，主宰一切的是神，人不过是神手里的工具，只好任凭随时会降临他们头上的厄运的摆布。这正是作家一生都在进行的对人类命运的思考，也反映了他对第二次世界大战的悲观情绪。1937 年，豪普特曼出版了自传《我青年时代的冒险》(Das Abenteuer meiner Jugend)。

从这些方面来看，豪普特曼绝非纳粹的御用文人，而应属于内心流亡作家的行列。

1942 年诗人八十华诞，布雷斯劳和维也纳都举行了许多庆祝演出。1945 年 2 月豪普特曼曾到过德累斯顿，亲眼目睹了这座被彻底破坏的文化名城的惨不忍睹的情景。第二次世界大战结束后，作家贝希尔专程到西里西亚的阿格内滕多夫去拜访豪普特曼，请他出山，参加德国的民主复兴工作。豪普特曼欣然接受邀请，正准备前往柏林的前夕，竟于 1946 年 6 月 6 日在阿格内滕多夫与世长辞。遵照诗人的遗愿，他的遗体被运往希登湖岛安葬，作家头枕他的史诗《伟大的梦》(Der große Traum, 1942)，双手捧着《新约全书》，永远安息在修道院的公墓里。

2. 君特·魏森博恩

德国剧作家和小说家魏森博恩 (Günther Weisenborn, 1902—1969) 出生在费尔伯特 (Velbert)，在科隆和波恩上大学，读日耳曼语言文学和医学，毕业后，生活在柏林(1928 年至 1930 年)，1930 年去阿根廷经营农场，不久就返回德国。1935 年到美国，在纽约担任地方报纸记者，1937 年回国后，在柏林任戏剧顾问，并参加地下抵抗组织“红色乐队”(Rote Kapelle)，1941 年至 1942 年为“大德意志电台”(Großdeutscher Rundfunk) 工作，他利用这个合法职务作为掩护，从事反法西斯活动。1942 年 8 月底，“红色乐队”被破获，魏森博恩被捕，以“叛国罪”被判终身监禁，1945 年被苏联红军从卢考(Luckau)监狱中解放出来，曾短期任卢考市市长。

20 年代末，魏森博恩在表现主义的影响下创作了第一部反战剧《潜水艇 S4》(U-Boot S4, 1928)。1931 年他与布莱希特合作，将高尔基的《母亲》改编成教育剧。希特勒上台后，他的作品被禁止和焚毁，他便以艾伯哈德·福斯特 (Eberhard Foster) 和克里斯蒂安·蒙克 (Christian Munk) 等笔名继续写作。1933 年至 1938 年，他迫于贫困而有意识地写一些非政

治的作品，这期间，他写了一些取材于历史、情节曲折离奇、没有什么政治内容的作品，如剧本《诺伊贝夫人》(Die Neuberin,1935) 和《仁慈的敌人》(Die guten Feinde, 1937)，以及长篇小说《法诺姑娘》(Das Mädchen von Fano, 1935)、《复仇女神》(Die Furie, 1937)和《寂寞的牧群》(Die einsame Herde, 1937)等。《诺伊贝夫人》取材于历史，写一位女演员的生活和艺术创造，剧本获得成功，单在柏林就上演了 265 场；《法诺姑娘》写渔民的爱情故事，1937 年曾拍成电影。在纳粹的印象中，魏森博恩是个不问政治的人，他正好利用这点作为反法西斯活动的掩护。魏森博恩对文学非常执著，被捕后，在宣判以前生死未卜的日子里，或是在监狱服刑期间，从未停止写作，在监狱里写了反对资本主义的剧本《巴比伦》(Babel, 1947)。作家根据地下抵抗斗争以及监狱生活的经验，创作了剧本《地下工作者》(Die Illegalen, 1946) 和回忆录《随想录》(Memorial, 1947)。前者描写一位抵抗战士为了保护组织而牺牲自己的感人事迹；后来他在《随想录》的基础上加以扩充，创作了反映第三帝国时期反法西斯抵抗运动的长篇小说《无声的起义》(Der lautlose Aufstand, 1953)。

第二次世界大战以后，魏森博恩参与创办柏林黑贝尔剧院(Hebbel-Theater)，1951 年任汉堡剧院总顾问。他于 1956 年和 1961 年两次来中国访问，广播剧《扬子江》(Jangtsekiang, 1958)、散文随笔集《扬子江畔的巨人站起来了》(Am Yangtse steht ein Riese auf, 1961) 和文论《中国和欧洲的戏剧》(Theater in China und Europa, 1962)是他两次中国之行的成果。他还改编朱素臣的昆曲《十五贯》(Chu Su-chen: Fünfzehn Schnüre Geld,1959)，并在汉堡上演。

二 反法西斯抵抗文学

希特勒攫取政权以后，解散了除纳粹党以外的一切党派，取消了工会；德国无产阶级革命作家联盟和德国作家保护协会等作家组织被解散。但是，作家反法西斯的斗争并没有停止，一些作家以文学为武器，在国内有组织地或分散或单独地进行反纳粹的斗争。

希特勒攫取政权以后，留在国内的德国无产阶级革命作家联盟的成员，在扬·佩特森(Jan Petersen)的组织和领导下，于 1933 年 4 月成立了地下无产阶级革命作家联盟，运用历史唯物主义的社会分析方法，从

思想上和政治上进行反纳粹的斗争。地下联盟一方面组织国内的反法西斯斗争,另一方面与国外流亡者建立联系;他们还创办地下刊物《刺与砍》(Stich und Hieb,至 1935 年),散发和张贴诗传单,并通过各种渠道把作品寄往国外去发表和出版。《新德意志之页》(Neue Deutsche Blätter,布拉格)和《国际文学·德文刊》(Internationale Literatur.Deutsche Blätter,莫斯科) 等在国外出版的德国流亡者刊物以"来自德国的声音"或"地下作家的声音" 的专栏发表德国地下反法西斯文学。"伪装书" (Tarnschrift) 也是地下文学同法西斯斗争的一种有效形式。所谓"伪装书",就是书籍的外观和装帧设计对纳粹无害,并取一个政治上没有刺激性、不犯忌的书名,而里面所收的都是国内和国外的反法西斯作品。地下联盟的作家学会了以合法身份来掩护革命活动。扬·佩特森和埃尔弗莉黛·布吕宁 (Elfriede Brüning) 甚至加入了帝国写作局。1935 年夏末地下联盟被破获,它的许多领导人和成员,如库尔特·斯特芬(Kurt Steffen)、贝尔塔·瓦特斯特拉特(Berta Waterstradt)、埃尔弗莉黛·布吕宁等被逮捕,扬·佩特森正在巴黎参加国际作家保卫文化代表大会而没有落入魔爪,但从此被迫流亡国外。

地下无产阶级革命作家联盟被破坏后，再没有成立过反法西斯的作家组织，作家的反法西斯斗争一般都是分散进行或是加入到抵抗运动的政治组织之中,30 年代后半期出现的地下抵抗组织 "红色乐队"就是其中著名的一个。"红色乐队"是由阿维德·哈纳克(Arvid Harnack)小组和舒尔策-博伊森(Harro Schulze-Boysen)小组合并成立的。参加这个组织的阶层相当广泛,其中知识分子的比例相当高,很多作家都参加了"红色乐队"的反法西斯斗争。1942 年"红色乐队"被盖世太保破获,一百多人被捕,近五十人被处死。

纳粹统治时期,德国反法西斯作家,有的被处决,有的活了下来,他们所创造的抵抗文学在德国文学史上留下了光辉的一页，是德国文学的宝贵财富。卡尔·格林贝格、扬·佩特森、君特·魏森博恩、贝尔塔·瓦特斯特拉特和亚当·库克霍夫等作家就是德国抵抗文学的代表。

（一）扬·佩特森

扬·佩特森 (Jan Petersen, 1906—1969)，原名汉斯·施瓦姆 (Hans Schwalm)，是位镟工,1923 年加入德国共产党,1931 年参加无产阶级革

命作家联盟。1933年纳粹掌权后，联盟转入地下，扬·佩特森任主席和反法西斯抵抗文学组织的领导。他参与在布拉格出版的文学刊物《新德意志之页》的编辑工作，主编当时在纳粹德国出版的惟一的一本反法西斯作家的地下刊物《刺与砍》。1935年，在巴黎国际作家保卫文化代表大会上，出于保密考虑，一位戴着黑面具的作家走上讲坛，向与会者宣告："不管怎么说，德国有了地下文学！这几个星期，德国法西斯以为已经把拿笔的战士和控诉者统统消灭了，可是就在这期间一种新型反法西斯文学诞生了！"并宣告，德国地下文学要"用文学手段向世界揭露'第三帝国'的真面目"。这是德国反法西斯地下文学第一次公开亮相，这位戴着黑面具在台上讲话的就是扬·佩特森。他不仅向全世界宣布了德国反法西斯抵抗文学的存在，对于抵抗文学的宗旨，他也是身体力行。他创作描写法西斯暴行和工人阶级反抗斗争的短篇小说，并以多个笔名将小说发表在流亡作家的刊物上。他最有名的作品是长篇小说《我们的街道》(Unsere Straße,1936)。他于1933年至1934年利用有限的一点时间在"法西斯德国的心脏"将小说写成后，1934年把手稿烤在大馅饼里，放在背包里带出国境。小说在巴黎、伯尔尼和莫斯科用十二种文字出版后，在国际上引起相当大的轰动。这部小说描写法西斯对柏林一个街区的居民所实行的恐怖统治以及工人们开展的反法西斯斗争，是"惟一的一部在纳粹时期写于德国、在国外出版的彻底反法西斯的书"。后来，扬·佩特森流亡法国、瑞士和英国，1938年被纳粹取消了德国国籍。1945年他回到德国，1950年获歌德奖。

（二）卡尔·格林贝格、贝尔塔·瓦特斯特拉特和埃尔弗莉黛·布吕宁

卡尔·格林贝格 (Karl Grünberg, 1891—1972)1911年就加入了德国社会民主党，参加过第一次世界大战，1919年参加十一月革命，加入独立社会民主党，1920年参加德国共产党，1928年参与创建德国无产阶级革命作家联盟，并担任联盟的领导工作。上一章曾提到他最主要的作品是长篇小说《鲁尔的烈火》(1928)。这部小说描写革命危机年代鲁尔区工人武装反对卡普反革命暴动的斗争，鲁尔工人的行动对德国无产阶级的革命斗争起了很大的鼓舞作用。1953年作家因这部小说而获民主德国国家奖。1933年法西斯上台后，格林贝格转入地下，参加了地下联盟的反法西斯斗争，曾多次被捕，关进集中营。他撰写的关于希特勒法

西斯的恐怖活动和德国国内情况的通讯，通过秘密渠道传到国外，发表在德国流亡者的报刊上，其中揭露纳粹对台尔曼 (Ernst Thälmann) 和奥西茨基施行严刑逼供和杀害埃里希·米萨姆的报道在国外引起了强烈反响。1936 年以后，他任化学实验员，后来又当消防员，不断受到纳粹的监视。战后他积极参与民主德国的建设，写了很多作品。

贝尔塔·瓦特斯特拉特(Berta Waterstradt, 1907—1990)是一位勇敢的反法西斯女战士。魏玛共和国后期以写讽刺诗出名。她于 1930 年参加德国无产阶级革命作家联盟，1931 年加入德国共产党，1933 年纳粹执政后流亡英国，1934 年又回到德国，参加地下反法西斯斗争。她曾多次被捕监禁，但斗争意志丝毫未减。她的主要作品是诗歌、短篇小说和讽刺小品。战后在柏林广播电台任编剧，并转向广播剧和影视剧的创作，电影剧本《穿花格布的女人》(Die Buntarierten, 1949) 曾获民主德国国家奖。

埃尔弗莉黛·布吕宁 (Elfriede Brüning, 1910—　)1930 年加入德国共产党，1932 年参加德国无产阶级革命作家联盟，纳粹上台后积极从事地下反法西斯斗争，1935 年被捕。1932 年至 1933 年她完成的第一部长篇小说《手艺是个金饭碗》(Handwerk hat goldenen Boden)描写一个手工业者在世界经济危机中所遭遇的破产命运。小说在纳粹统治时期未能出版，直到 1970 年才以《小人物》(Kleine Leute)的书名出版。她的第二部长篇小说《年轻的心摇摆不定》(Junges Herz muβ wandern, 1936) 是 1935 年在女监中受到盖世太保监视的情况下写成的，是一个“感伤的爱情故事”。男女关系、母子关系和妇女平等问题是她早期创作的中心主题。战后她曾担任民主德国政治文化周报《星期日》(Sonntag)的编辑。长篇小说《为了使你活下去》(... du weiterlebst, 1949)描写一位反法西斯女战士的命运。1950 年以后成为职业作家，继续文学创作。

（三）亚当·库克霍夫和维尔纳·克劳斯

“红色乐队”成员亚当·库克霍夫和维尔纳·克劳斯都是“红色乐队”作家。

亚当·库克霍夫(Adam Kuckhoff, 1887—1943)，出身于亚琛工厂主家庭，早年在大学学习历史、哲学和日耳曼语言文学，1912 年获博士学位。1930 年至 1932 年任柏林国家剧院戏剧顾问。希特勒上台后，库克霍

夫一方面继续进行写作，一方面积极参加反法西斯地下斗争，为地下报刊写稿。他先是组织了反法西斯抵抗组织阿维德·哈纳克小组，后来又领导“红色乐队”进行反法西斯斗争。1942 年库克霍夫被法西斯分子逮捕，经受了严刑拷打，始终英勇不屈，于翌年殉难。他的长篇小说《拜恩库尔的德国人》(Der Deutsche von Bayencourt, 1937) 是他计划中的三部曲的第一部，其他两部因被捕而未能完成。在沙文主义甚嚣尘上之时，小说通过一个加入法国籍的德国人在第一次世界大战中的种种经历，宣扬各民族和睦相处。库克霍夫也是一位剧作家，他最重要的剧作是根据民间故事创作的《蒂尔·欧伊伦施皮格尔》(Till Eulenspiegel, 1941)，剧本的主人公是个既怀有理想又没有私心的人，特别讨厌虚伪、欺诈和阿谀奉承，并对之加以无情揭露。这个剧本 1925 年就已经首演，1933 年出版了第五稿本，但作家还在对剧本继续进行加工，1941 年出版了第六稿本，即定稿本。

维尔纳·克劳斯 (Werner Krauss, 1900—1976) 青年时代在慕尼黑和柏林大学攻读政治学、法律和文艺学，后又在马德里学习罗曼语言文学。1929 年获博士学位。1931 年在马尔堡大学讲授罗曼语言文学，1940 年升为教授。1941 年，维尔纳参加“红色乐队”，从事反法西斯斗争，1942 年遭逮捕后被判处死刑，纳粹将其带到柏林一刑场，然后又突然被押回监狱，赦免死刑，改为囚禁。他在 1943 年至 1944 年等待死刑的执行期间，写了一部名为《邮政编码——哈利孔人灵魂的激情》(PLN. Passionen der halykonischen Seele, 1946)的长篇小说。克劳斯是在戴着手铐的情况下，用铅笔在一些小纸片上匆忙地写下这部小说的。小说的手稿由克劳斯的狱友设法传递出监狱。因为这部小说是在特殊的时间和特殊的地点写成的，所以情节的设置难免不甚周密，而且是密码型的。小说描写发生在“大哈利孔帝国”(影射法西斯德国)的一件荒唐事。小说中统治这个帝国的领袖分别影射希特勒、戈林和戈培尔等纳粹头目。这个大哈利孔帝国的邮政部长因发明邮政编码而红极一时，自己到头来却受到警察总监的指控，未经宣布就被逮捕，等待处决。小说以曲折隐晦的笔法影射纳粹制度及其头目的残暴罪行，也歌颂了反抗这个制度的健康力量——反法西斯地下抵抗组织。克劳斯的这部小说是在德国写成的反法西斯文学的一个重要成果。1949 年克劳斯被选为德国科学院院士，是

研究法国和西班牙文学的专家，他于 1949 年和 1953 年两次获得民主德国国家奖，著有文学论著多部。

（四）集中营文学

最后还应该提到在 1933 年至 1945 年间产生的反法西斯文学的一个类型——集中营文学。这种由曾经在集中营的被关押者撰写的文献资料、小说和诗歌真实地揭露了法西斯惨无人道的罪行，具有极大的感染力。

阿尔布雷希特·豪斯霍费尔(Albrecht Haushofer, 1903—1945)的父亲是亲纳粹的地理政治家(Geopolitiker)。豪斯霍费尔早年也在大学攻读历史和地理，1924 年获博士学位，在柏林大学任助教。1925 年至 1937 年担任地理学会 (Gesellschaft für Erddkunde) 秘书长期间，周游了世界。1933 年担任柏林政治大学(Hochschule für Politik)地理政治系主任，同时兼任 (至 1941 年) 纳粹副领袖鲁道夫·赫斯(Rudolf Heβ)的外交政策顾问，并在外交部供职。1940 年升任柏林政治大学教授，结识了一些不满纳粹统治的知识分子后，政治态度出现转变，与纳粹政权日益疏远，并同基督教抵抗运动建立联系，因而于 1941 年被拘捕和革职，并被禁止发表演说。1944 年他又因卷入 7 月 20 日以施陶芬贝格 (Claus Schenk von Stauffenberg)为首的军官行刺希特勒事件而再次被捕，并被判处死刑，在 1945 年 4 月 23 日苏军已打到柏林近郊时，被打死在莫阿比特监狱(Moabiter Gefängnis)外。豪斯霍费尔是纳粹白色恐怖最后的牺牲者之一，他的《莫阿比特十四行诗》(Moabiter Sonette) 还在他被关在集中营的时候就已经写好了。他的兄弟从莫阿比特监狱的死尸堆中认出他时，他的一只手里还握着一本卷起来的笔记本，封面上写着《莫阿比特十四行诗》，它于 1946 年出版后才为大家所知。

汉斯·拜姆勒(Hans Beimler, 1895—1936)是第一部集中营文学《达豪杀人营》(Im Mörderlager Dachau, 1933) 的作者。1933 年以前，拜姆勒是巴伐利亚共产党的国会议员，1933 年他神奇般地从达豪集中营里逃了出来，流亡莫斯科，后来参加国际纵队，支援西班牙人民的反法西斯斗争，在战场上阵亡。

集中营文学还有格哈德·塞格斯(Gerhard Segers, 1896—1967)的《奥拉宁堡》(Oranienburg，布拉格，1934)，维利·布莱德尔的《考验》(Die Prüfung,

布拉格/伦敦,1934),W. 霍尔农 (W. Hornung)的《达豪》(Dachau, 1935),沃尔夫冈·朗霍夫(Wolfgang Langhoff,1901—1966)叙述自己十三个月集中营经历的《沼泽地里的士兵》(Moorsoldaten, 1935), 以及 K. 欣里希 (K. Hinrich) 的《第七号国家集中营》(Staatliches Konzentrationslager VII, 1936)。最著名的集中营文学是布鲁诺·阿皮茨 (Bruno Apitz, 1900—1979) 的长篇小说《赤手斗群狼》(Nackt unter Wölfen,1958),它于战争结束十三年以后才出版。这部小说的出版使集中营文学这个文学类型取得了突破。

第四节 流亡文学

一 纳粹的迫害引起作家大逃亡

希特勒攫取政权以后,纳粹在铲除其政治上的敌人的同时,也开始对共产党和社会民主党作家,左翼自由派作家,人道主义、民主主义、和平主义和非雅利安作家, 以及犹太、半犹太作家进行疯狂的迫害和镇压,采取种种限制他们精神自由的措施。纳粹一方面设立对文化进行控制、审查和监督的机构,通过接管、清洗、改组或者撤销文化机构、组织和群众团体, 将它们置于自己的掌控之下, 另一方面对作家进行大逮捕,大规模地焚书,查禁大批作家的图书,宣布表现主义艺术为“毒草”,搞所谓的“堕落艺术”展览,通过这些手段对作家艺术家实行法西斯恐怖统治。德国上空乌云密布,德国进入了历史上最黑暗的时期。作家被逼上了绝境,除了逃亡,别无他路。纳粹统治时期,德国作家大量流亡,他们还不得不经常更换流亡的国家,布莱希特在《关于流亡者的名称》(über die Bezeichnung Emigranten) 这首诗里写道:“换国家比换鞋还要经常。”世界上几乎没有一个国家没有接受过德国难民。

随着政治和战争形势的发展,德国作家流亡潮出现了三个阶段:

第一阶段:从 1933 年希特勒夺权到 1938 年纳粹德国吞并奥地利。这段时间里,国外的局势还比较平静,德国作家一般逃往离德国较近的相邻国家,并将他们的目光投向德国。他们等待着,希望着,可是 1938 年 3 月奥地利被吞并,同年 9 月《慕尼黑协定》又对纳粹德国的侵略扩张加以纵容,这样他们的危险性就大大增加了。对德国流亡者来说,这

第一阶段的日子并不好过。他们冒着生命危险逃离了德国，身处异乡，他们失去了财产，也没有了出版社和读者，生存就成了问题，另外在侨居国也会遇到签证、申请出国等许多折磨人的事。

第二阶段：从 1939 年第二次世界大战爆发到 1941 年希特勒军队入侵苏联。这期间，非但法国等重要流亡国家被德国法西斯军队占领，而且 1939 年佛朗哥在西班牙内战中取胜后，西班牙作为德国作家直接流亡海外国家的重要通道被阻断了。德国作家吃尽千辛万苦才能到达欧洲以外的国家。在流亡过程中，他们非但饱受经济拮据、物质匮乏之苦，而且还冒着被拘留和被引渡的危险，他们经常遇到令人头痛的护照和签证问题，加上环境生疏，语言障碍等，他们承受着难以想像的身体上的痛苦和心理上的重压。

第三阶段：从 1941 年德苏战争开始至 1945 年 5 月德国无条件投降和第二次世界大战结束。这一阶段很多作家又重新遇到了流亡头几年所遭遇的生存危机(吃饭问题) 以及身体和心理方面的重负，他们因为脱离了欧洲文化区，这些问题变得更加尖锐。

1933 年 2 月 27 日深夜发生的国会纵火案是大批作家被迫出走的信号，一夜之间，德国最杰出的人才，知识界的精英就遭到飞来横祸，只得背井离乡，亡命天涯；当年夏季作家离境就达到了高潮。短短几个月之内，德国就失去了作为欧洲文学中心的地位。随着时间的推移，纳粹对作家的精神迫害和肉体毁灭更是变本加厉，这就促使流亡作家不断增加，1938 年希特勒吞并奥地利以后，大批奥地利作家也加入了流亡大潮。流亡作家超过 2 500 人。约·罗·贝希尔、瓦·本亚明、弗朗茨·布莱、贝·布莱希特、维·布莱德尔、贝尔纳德·冯·勃伦塔诺(B.v. Brentano)、赫·布罗赫、费·布鲁克纳、弗朗茨·特奥多尔·乔科尔 (Franz Theodor Csokor)、阿·德布林、阿尔贝特·埃伦施泰因、卡尔·爱因斯坦、利·福伊希特万格、布·弗兰克、曼弗雷德·格奥尔格(Manfred George)、奥·玛·格拉夫、马丁·古姆佩尔特 (Martin Gumpert)、瓦·哈森克勒费尔、斯·赫尔姆林、马克斯·赫尔曼-奈塞(Max Herrmann-Neiβe)、赫尔曼·黑塞、厄·冯·霍瓦特、格·凯泽、阿尔弗雷德·克尔、赫·克斯滕、安妮特·科尔布 (Annette Kolb)、彼得·马丁·兰佩尔、埃·拉斯克-许勒、恩斯特·利绍尔、亨利希·曼、托马斯·曼、汉·马尔希维察、瓦尔特·梅林、阿尔弗雷德·莫姆贝

特、罗·穆西尔、阿尔弗雷德·诺伊曼、库尔特·平图斯、特奥多尔·普利维、阿尔弗雷德·波尔加(Alfred Polgar)、古斯塔夫·雷格勒 (Gustav Regler)、路·雷恩、埃·马·雷马克、约·罗特、内莉·萨克斯、汉斯·扎尔(Hans Sahl)、阿尔布雷希特·舍费尔、勒·席克勒、安娜·西格斯、马克斯·塔乌(Max Tau)、恩·托勒、库·图霍尔斯基、弗·冯·翁鲁、约翰内斯·乌尔齐迪尔 (Johannes Urzidil)、维基·鲍姆 (Vicki Baum)、贝特霍尔德·菲特尔、恩斯特·瓦尔丁格尔 (Ernst Waldinger)、阿尼姆·特奥菲尔·韦格纳(Arnim Theophil Wegner)、埃·魏纳特、恩·魏斯、彼·魏斯、弗·韦弗尔、弗·沃尔夫、阿尔弗雷德·沃尔芬施泰因 (Alfred Wolfenstein)、卡尔·沃尔夫斯克尔、保·策希、卡·楚克迈耶、阿·茨威格、斯·茨威格等对 20 世纪德语文学具有影响的德国和奥地利的文学精英几乎都离开了祖国。作家大规模流亡国外揭开了德国文学的新时代——流亡文学时代，德国文学的伟大传统继续在国外得到传承和发展。

其他领域的知识精英也遭受了与作家同样的命运。流亡的科学家中有阿尔贝特·爱因斯坦、丽莎·迈特纳(Lisa Meitner)、阿尔弗雷德·阿德勒 (Alfred Adler) 和西格蒙德·弗洛伊德；音乐家有贝拉·巴尔托克 (Béla Bartok)、保尔·兴德米特 (Paul Hindemith)、恩斯特·克热内克(Ernst Krenek)、奥托·克伦佩雷尔 (Otto Klemperer)、赫尔曼·舍尔欣 (Hermann Scherchen)、阿诺尔德·勋伯格、布鲁诺·瓦尔特 (Bruno Walter)和库尔特·魏尔等。流亡的美术家人数众多，其中的佼佼者有马克斯·贝克曼 (Max Beckmann)、马克斯·恩斯特(Max Ernst)、卡尔·霍费尔 (Carl Hofer)、华西里·康定斯基和保尔·克莱。建筑学家有瓦尔特·格罗皮乌斯(Walter Gropius)、维尔纳·黑格曼 (Werner Hegemann) 和恩斯特·迈 (Ernst May)等。其他知识界人士，如出版家、导演、演员、歌唱家、舞蹈家等流亡国外的更是不计其数。

对许多作家来说，踏上流亡之路就是走上了不归之路。有的作家长眠他乡，如埃·拉斯克-许勒、马·赫尔曼-奈塞、阿尔贝特·霍托普 (Albert Hotopp)、玛丽亚·莱特纳 (Maria Leitner)、厄·冯·霍瓦特、约·罗特、阿图尔·霍利切尔 (Arthur Holitscher)、弗朗茨·布莱、亚历山大·罗达·罗达 (Alexander Roda Roda)、罗·穆西尔、弗·韦弗尔等；有的由于绝望或承受不了巨大的精神压力而自杀，如库·图霍尔斯基、恩·托勒、瓦·哈森克勒

费尔、瓦·本亚明、卡尔·爱因斯坦、恩·魏斯、斯·茨威格等;1938 年德国吞并奥地利以后,埃贡·弗里德尔(Egon Friedell)因犹太出身,为了不落入纳粹之手而自杀,奥地利作家约瑟夫·魏因黑贝尔 (Josef Weinheber) 虽然没有流亡,但因不忍目睹法西斯暴行而自杀。

二 流亡中心,流亡作家的交流、文学生产和流通

随着国际政治形式的变化和法西斯侵略战争态势的发展, 德国作家流亡潮的三个阶段分别出现了一些流亡作家相对比较集中的国家或城市,这些国家或城市成为流亡中心。

中欧和西欧

1933 年至 1938 年间德国流亡作家的目的地大多是邻近的欧洲国家。法国巴黎和法国南部是大多数人首选的流亡地。1940 年以前大批德国流亡作家曾先后聚集法国南部海滨渔村萨纳里 (Sanary sur Mer) 避难,他们中有亨利希·曼、托马斯·曼 (他的女儿埃丽卡·曼和儿子克劳斯·曼也常来他在萨纳里的临时寓所与流亡作家见面)、布莱希特、弗·韦弗尔和夫人阿尔玛·马勒–韦弗尔 (Alma Mahler–Werfel)、阿·茨威格、阿尔弗雷德·克尔、瓦·本亚明、阿图尔·克斯特 (Arthur Koestler)、福伊希特万格和夫人玛尔塔 (Marta Feuchtwanger)、恩·布洛赫、路·马库塞、瓦·哈森克勒费尔、赫·克斯滕、恩·托勒、埃尔温·皮斯卡托等,难怪路·马库塞把地中海海滨这个风光旖旎的小渔村称为“德国流亡文学的首都”。

对德国逃亡者来说,维也纳也是个很有吸引力的城市,在那里他们没有语言问题,而且有好几家德国出版社也迁到了那里。纳粹掌权后,不但许多奥地利作家纷纷从柏林和慕尼黑等大都会回到奥地利, 许多德国作家也流亡到维也纳。不过大多数人心里明白,奥地利仅仅是去另一个流亡地的通道。1938 年 3 月奥地利“并入”德国之后,奥地利作家也加入了德国作家第二次流亡的队伍。此外布拉格、阿姆斯特丹、瑞士、斯堪的纳维亚、英国等也是德国流亡者的“据点”。

苏联

苏联接受德国流亡作家的前提十分清楚,首先是党员作家,其次是同情苏联、对苏联持热情友好态度的左派作家。此外,出于国内安全考虑以及紧张的经济形势,苏联对接受流亡者还有一些其他限制,所以,

在流亡潮的各个阶段,流亡作家并没有像潮水似的涌入苏联。流亡苏联的德国作家主要聚集在莫斯科,苏联为他们提供了优裕的工作和生活条件。不过,流亡作家思想上必须同苏联的政策保持一致,1939年希特勒和斯大林签订了德苏互不侵犯条约以后,很多在苏联的德国作家就陷于十分尴尬的境地。另外斯大林的恐怖政策对德国作家也是个威胁,像卢卡契和胡戈·胡珀特(Hugo Huppert)这样的人物都曾一度蹲过监狱,其他不太适应的作家如赫尔瓦特·凡尔登、恩斯特·奥特瓦尔特和汉斯·京特(Hans Günther)则在斯大林的清洗运动中付出了生命。德苏战争爆发后,不少德国作家参加了苏联的卫国战争,有的则撤离到西伯利亚。

北美和南美

德国法西斯军队吞并奥地利,占领捷克斯洛伐克、比利时、丹麦、荷兰和法国以后,流亡者大批迁往海外。美国是最重要的流亡国家,正式入境的德国难民超过十万人,其中科技和文艺界流亡人士约七千五百人。德国作家在美国主要集中在纽约以及加利福尼亚的旧金山和洛杉矶。除了《建设》杂志以外,美国几乎找不出有影响的流亡者的刊物和出版社,另外美国和德国的文化和生活方式的差异又大,所以只有像托马斯·曼、雷马克、福伊希特万格和维基·鲍姆等少数几个作家能继续保持优越的物质生活,其他作家都不能适应美国生活方式,难以融入美国文化,生活都很清苦,无论是布莱希特、德布林、楚克迈耶、韦弗尔还是亨利希·曼,都没有能够在美国扎下根来。

除了美国,这一阶段墨西哥也是一个重要的流亡中心,其次是阿根廷、智利、巴西等国。

作家流亡国外以后,面临着重重困难,他们失去了原有的出版社和读者,这就等于失去了他们赖以生存的物质基础。其次,所有欧洲国家除苏联、瑞典和英国外,只提供有期限的居留许可,而且居留证有随时被吊销的可能,作家们都为签证问题而心里忐忑不安。再一个就是语言问题。语言是作家谋生的手段,逃离德国以后,作家真是一个晚上就失去了他的职业。有些作家只能听另一种语言,但不能用另一种语言来写作。能写作的只有斯·茨威格和卡尔·克劳斯等个别作家。为了克服或减轻这些困难,加强流亡作家间的交流,以及互相联系、支持和帮助,流亡作家曾先后成立了各种组织,以便共同进行反法西斯斗争。希特勒上台不久取消

了德国作家保护协会，1933年夏天，流亡作家在巴黎重新成立了德国作家保护协会，出版《作家》(Der Schriftsteller) 杂志（巴黎，1934，1937—1938），该协会建立的“德国自由图书馆”(Deutsche Freiheitsbibliothek, 专门收藏遭纳粹排斥的著作) 也于1934年焚书周年日开馆。

为了加强反法西斯斗争的力量，许多作家呼吁建立一个联合阵线，使所有作家在反法西斯的旗帜下团结起来。1935年12月，共产党人、社会民主党人和资产阶级民主人士共72人发表了签名的呼吁书，发起成立流亡作家的统一战线组织“人民阵线”(Volksfront)。在呼吁书上签名的有贝希尔、恩·布洛赫、福伊希特万格、奥·马·格拉夫、基希、亨利希·曼、托马斯·曼、恩·托勒、博多·乌泽 (Bodo Uhse)、阿·茨威格等作家。1936年6月德国人民阵线筹备委员会在巴黎成立，亨利希·曼任主席。随后的几年，由于流亡者内部共产党和社会民主党的分歧和争论，国际形势的急剧变化，以及流亡作家过于分散等，“人民阵线”没能起到它应有的作用。一年后，1937年，“人民阵线”实际上已经徒具虚名了。此外，德国流亡作家的组织还有国际笔会德国分会 (PEN-Klub deutscher Autoren,1934，伦敦)、旅美德国作家保护协会 (Schutzverband deutsch-amerikanischer Schriftsteller, 1938, 纽约)、1938年和1944年分别在伦敦和斯德哥尔摩成立的自由德国文化联盟 (Freies Deutsches Kulturbund) 和自由德国 (Freies Deutschland,1941，墨西哥)，以及由魏纳特任主席的自由德国全国委员会(Nationalkomitee Freies Deutschland)等。德国流亡作家还积极参加了第一届(1935，巴黎)、第二届(1937，巴伦西亚、马德里、巴塞罗那和巴黎) 和第三届(1938，马德里) 国际作家保卫文化代表大会。

在西班牙民族革命战争时期(1936—1939)，世界上五十多个国家的志愿者组成国际纵队，支援同佛朗哥法西斯军队进行浴血战斗的西班牙人民。雷恩（台尔曼营营长兼第十一国际纵队参谋长）、布莱德尔（纵队军事委员）、恩斯特·布施 (Ernst Busch)、汉·马尔希维察、博·乌泽、埃·魏纳特、基希、阿尔弗雷德·坎托罗维奇(Alfred Kantorowiccz)、埃里希·阿伦特(Erich Arendt)、汉斯·拜姆勒、古斯塔夫·雷格勒、斯·赫尔姆林和爱德华·克劳迪乌斯 (Eduard Claudius) 等27位德国作家参加了西班牙人民的解放斗争。有的作家为西班牙人民的革命事业献出了生命。许多作家用日记、报告文学、小说和戏剧等记录和反映西班牙人民的斗争，如

基希的《三头奶牛》(Drei Kühe,1938)、马尔希维察的《阿拉甘达》(Aragan-da,1939)、布莱德尔的《埃布罗河遭遇战》(1939)、雷恩的独幕剧《我的骡子，我的老婆和山羊》(Mein Maultier,meine Frau und die Ziege, 1938)、布莱希特的独幕剧《卡拉尔大娘的枪》(Die Gewehre der Frau Carrar, 1937)、赫尔曼·克斯滕的长篇小说《格尼卡的孩子》(1939)、爱德华·克劳迪乌斯的长篇小说《绿色的橄榄，光秃的群山》(Grüne Oliven und nackte Berge,1944) 和博多·乌泽的长篇小说《贝特拉姆少尉》(Leutnant Bertram, 1943)等，连不太过问政治的弗朗茨·韦弗尔也以西班牙为题材创作了小说《绞刑架的绳索断了——一个闻所未闻的传说》(Die arge Legende vom gerissenen Galgenstrick, 1937)。反映西班牙人民争取解放斗争的文学是德国反法西斯流亡文学的组成部分。

流亡的共同命运使作家们跨越了以前各派别之间的障碍，互相连接在一起。逃离法西斯魔掌并活了下来的作家并没有放下自己的笔，他们非但坚持创作，而且还在异国的土地上继承和发扬德国文学的优秀传统，创造了光辉灿烂的反法西斯流亡文学。在希特勒第三帝国统治的十二年里，德国文学中许多重大而不朽的作品，不是诞生在德国本土，而是诞生在国外。这些流亡作家，虽然种族、派别不同，政治和美学观点迥异，但是他们都集合在反法西斯这面共同的旗帜下。作家创作的作品要通过流通渠道才能与读者见面，作家也因此才能维持物质生活。这方面流亡刊物和出版社发挥了重要作用。这些刊物或出版社不仅发表流亡作家的作品，出版他们的著作，而且还担负起交流和团结的职能：组织流亡作家的反法西斯斗争，把思想和政治倾向不同的各种派别的作家团结在一起。很多作家就是依靠在流亡刊物上发表作品所得的一点微薄收入来维持生活的。从 1933 年至 1945 年，流亡刊物总数近四百种，这些刊物中除了《新世界舞台》(Die neue Weltbühne,维也纳、布拉格、苏黎世、巴黎，1933—1939)、《新日记》(Das Neue Tagebuch, 巴黎，1933—1939)和布莱希特、福伊希特万格和布莱德尔主编的《言论》(Das Wort,莫斯科，1936—1939)外，最重要的是克劳斯·曼的《聚集》(Die Sammlung, 阿姆斯特丹，1933—1935) 和奥·马·格拉夫、维·赫茨菲尔德和安娜·西格斯等主编的《新德意志月刊》(Neue deutsche Blätter, 布拉格，1933—1935)。较重要的还有《巴黎日报》(Pariser Tageblatt, 巴黎，1933—1936)、

贝希尔等主编的《国际文学》(Internationale Literatur, 莫斯科，1931—1945;1937 年起加副标题《国际文学·德文刊》:Internationale Literatur. Deutsche Blätter)、托马斯·曼等创办的《尺度和价值》(Maβ und Wert, 苏黎世，1937—1940)、曼弗雷德·格奥尔格(Manfred George)主编的《建设》(Aufbau, 纽约，1934 年创刊，为德国犹太人刊物；1938 年起由曼·格奥尔格主编，成为德国流亡刊物)、《世界》杂志 (Die Welt, 斯德哥尔摩，1939—1943)、《自由德国》 (Freies Deutschland, 墨西哥，1941—1946)、阿诺尔德·茨威格等主编的《东方》(Orient, 以色列海法，1942—1943)、《德意志之页》(Deutsche Blätter, 智利圣地亚哥，1943—1946)，以及《自由德国文化》(Freie Deutsche Kultur, 伦敦，1939—1945) 等。纳粹统治期间，出版德国流亡作家作品的主要有三种类型的出版社：新成立的流亡出版社、迁到国外的德国出版社以及个别外国出版社，其中影响较大的有菲舍尔出版社 (Fischer Verlag, 维也纳、斯德哥尔摩、纽约)、奥普雷希特出版社 (Verlag von E. Oprecht, 苏黎世)、克维里多出版社 (Querido-Verlag,阿姆斯特丹) 和阿勒特·德·朗格出版社 (Verlag Allert de Lange, 阿姆斯特丹)。此外，还有维兰德·赫茨菲尔德创办的马利克出版社 (Malik-Verlag, 布拉格)、自由图书出版社(Buchverlag El libro libre,即 Das Freie Buch, 墨西哥)、新出版社 (Neuer Verlag, 斯德哥尔摩) 等。

三 关于表现主义的论争

在流亡作家中，由于意识形态、政治和美学观点的不同，常常引发一些争论，这些争论不仅有政治方面的，也有文学和美学方面的，如关于如何把言论变为行动、关于十四行诗的问题和关于古典文学遗产问题等。而最激烈、影响最深远的争论，则是左翼作家在“形式主义”和“现实主义”的旗号下进行的“表现主义论争”，因为它关系到马克思主义美学的发展、现实主义理论的深化、对待文学遗产的态度，以及文学与生活的关系等许多重大问题。

这场“表现主义论争”发生在 1937 年。莫斯科德国流亡作家刊物《言论》9 月号上发表了克劳斯·曼 (Klaus Mann) 和阿尔弗雷德·库雷拉 (Alfred Kurella) 化名本恩哈德·齐格勒 (Bernhard Ziegler) 批评表现主义诗人戈特弗里德·本恩的文章。前者指出，本恩对法西斯上台表示欢迎

是“自我背叛”，同时还批驳了那种认为表现主义和法西斯主义历史上是一贯相连的观点。后者从“本恩现象”推导出表现主义必然走向法西斯主义的结论。对这两篇文章的观点，有赞同的，也有反对的，一场关于表现主义的激烈争论由此而产生。《言论》1938 年第 6 期发表了卢卡契的论文《问题的实质是现实主义》(Es geht um den Realismus)。卢卡契坚守 19 世纪欧洲现实主义作家的创作经验，主张按照现实的本来面目来把握和再现“现实的客观整体性”，继承现实主义大师对人的完整性的塑造。凡是有悖于他的美学理念的，如艺术上的探索与实验和形式上的革新等，他都笼统地斥之为“颓废派”。安娜·西格斯(Anna Seghers) 对卢卡契的观点表示了异议，于 1938 年 6 月 28 日和 1939 年 3 月 2 日两次致信卢卡契，表明了自己的看法，并对卢卡契的某些观点提出了直截了当的批评。布莱希特也写了批驳卢卡契的大量笔记和论文，但他的论战文章当时没有发表，直到 1967 年《布莱希特文集》(Gesammelte Werke, 1967) 出版时才同读者见面。布莱希特不同意卢卡契关于表现人的完整性是现实主义文学的中心任务的观点，认为无产阶级文学的任务是帮助群众认识现实，改变现实。他认为，文艺不是超历史的，每种文学都有自己的时代，文学要表现现实，而现实在不断变化和发展，所以表现现实的方式也必须变化和创新，形式要随着时代的发展而发展。他认为，不能把 19 世纪少数几个现实主义作家的特定形式规定为现实主义的标准，因为现实主义不是形式问题，而是内容问题，对作品的评价要看它对现实把握的程度，而不是看其形式在多大程度上符合历史上的某一种模式。在对待先锋派文学问题上，卢卡契认为，先锋派文学是“形式主义”，是颓废的；布莱希特和安娜·西格斯都不同意卢卡契的观点，对先锋派都持宽容的态度，认为通往现实的道路不只一条，表达真理的方式可以是多种多样的，不应该把蒙太奇手法和内心独白打入冷宫。对于表现主义，布莱希特并不认为它“离经叛道”，表现主义作家作品中的很多成果现实主义都可以采用。在这场争论中，卢卡契和布莱希特各自从不同角度对马克思主义文艺理论，特别是对现实主义理论进行了探讨，提出了很多有价值的见解。他们之间的争论是马克思主义文艺理论家和作家之间的争论，正如安娜·西格斯所说，这场讨论，双方的“出发点和目标都是共同的”。20 世纪 30 年代，流亡作家关于表现主义的这场论

争也引起了中国学者的关注，他们试图站在今天历史的高度来总结经验教训，吸取一些有益的启迪，以繁荣和发展中国的社会主义文学事业。这些年来他们不但发表了一批有分量的研究文章，出版了《表现主义论争》一书，还举办了“布莱希特与卢卡契关于现实主义问题的论争”的学术研讨会。

四 流亡时期的小说

在流亡文学中，小说占有重要的地位，不仅数量多，而且影响大，在反法西斯斗争中发挥了重要作用。以反法西斯为题材的时代小说和以历史为镜子、映照当今时代的历史小说都非常繁荣，有一些小说堪称文学精品。

(一) 时代小说和历史小说

纳粹统治时期作家亲自经历过的或对他们触动最深的事件，如集中营里的纳粹暴行、历尽艰险的流亡、西班牙人民的反法西斯斗争、纳粹的种族灭绝政策、纳粹的恐怖统治和对人民的残酷迫害、反法西斯地下斗争，以及那些见风使舵者的卖身求荣等，都成为流亡作家创作时代小说的题材。前面已经提到的集中营文学和反映西班牙人民反法西斯斗争的文学中有许多是作家根据自己的亲身经历写成的时代小说。

对于希特勒的残暴统治，流亡作家很快就做出了反应。海因茨·利普曼(Heinz Liepman) 1933 年就发表了长篇纪实小说《祖国》(Das Vaterland)，小说描写在纳粹统治下德国人民的悲惨命运，这是揭露纳粹德国的第一部“事实小说”。接着他又发表了一部反法西斯文献小说《处以死刑》(... wird mit dem Tode bestraft,1935)，小说以大量见证人的描述、纳粹文件、时事评论和虚构的情节，编织成一幅权威图像，反映了纳粹在德国的血腥统治和人民对法西斯的英勇反抗。其他作家也写了不少揭露纳粹反人道罪行的作品，如斯·茨威格自杀前不久完成的中篇小说《国际象棋的故事》(1942)揭露和抨击法西斯对人们的精神迫害；赫尔米妮娅·楚尔·米伦(Hermynia Zur Mühlen) 的长篇小说《我们的女儿是纳粹分子》(Unsere Töchter, die Nazinen, 1935)通过社会阶层不同的三个家庭的母女冲突，反映纳粹泯灭人性的统治，《外国人来了》(Als der Fremde kam, 1946) 揭露纳粹在被它占领的一个捷克村庄的暴行；安娜·西格斯

的长篇小说《人头悬赏》(Der Kopflohn, 1933) 描写法西斯政变前共产党员和纳粹分子为争取农民而进行的激烈斗争。有的作家还写了反映纳粹争夺农村地盘,在农村进行蛊惑宣传的作品,如亚当·沙雷尔的《鼹鼠》(Maulwürfe, 1934); 剧作家弗·沃尔夫写的长篇小说《两人在边境》(Zwei an der Grenze, 1938) ,小说描写德国共产党员及其妻子在边境农村开展反法西斯地下斗争的故事。瓦尔特·梅林创作了两部反法西斯的时代小说《米勒:一个德意志氏族从塔西佗到希特勒的编年史》(Müller, die Chronik einer deutschen Sippe von Tacitus bis Hitler, 1935) 和《专制暴君之夜》(Die Nacht des Tyrannen, 1937)。

利翁·福伊希特万格的长篇小说《奥本海姆兄妹》(Die Geschwister Oppenheim,1933) 对纳粹迫害犹太人的罪行进行了谴责。《第七个十字架》(Das siebte Kreuz,1939) 通过一个共产党员从集中营里成功逃脱的故事,预示着反法西斯斗争的必然胜利。奥斯卡·玛丽亚·格拉夫的长篇小说《深渊》(1936) 表现社会民主党人摇摆不定的立场和法西斯的凶恶和残忍;《安东·西廷格》(1937) 对纳粹的社会基础及其处世哲学进行了深刻的揭示和猛烈的抨击。

艰难、险恶的流亡经历使流亡作家终生难忘,因此,流亡就成为许多作家小说创作的主题。福伊希特万格的长篇小说《流亡》(Exil, 1940) 描写在巴黎的流亡者团结一致同法西斯作斗争的故事。反映流亡者生活的还有雷马克的长篇小说《流亡曲》(1941),布鲁诺·弗兰克的长篇小说《旅行护照》(Der Reisepaβ,1937),克劳斯·曼的长篇小说《火山》(Der Vulkan,1939),安娜·西格斯的长篇小说《过境》(Transit, 1944)和罗伯特·诺伊曼的长篇小说《审判》(The inquest, 英文版 1944;德文版书名为《碧比安娜·桑梯斯》,Bibiana Santis, 1950)等。哈森克勒费尔 1939 年创作的自传性长篇小说《没有法律保护的人》描写自己作为流亡者在法国被囚禁期间所受的侮辱。

克劳斯·曼的长篇小说《梅菲斯特》(Mephisto, 1936)刻画了一个俯首帖耳的法西斯文化奴仆的形象,揭露卖身求荣的投机分子的丑恶嘴脸。阿·德布林的长篇小说《不予宽恕》(Pardon wird nicht gegeben, 1935) 描写一个贫苦农民飞黄腾达后,背叛了他出身的阶级,成为资本家,并支持法西斯组织,最终自我毁灭。

前面已经提到的维利·布莱德尔的长篇小说《考验》(1935) 描写主人公在集中营里肉体和精神上所受的严酷考验，表现了他们不屈的革命意志；纪实小说《埃布罗河遭遇战》(1939) 歌颂国际纵队战士在西班牙参加反法西斯战斗中浴血奋战的英雄气概和视死如归的大无畏精神。赫尔曼·克斯滕的长篇小说《格尼卡的孩子》(1939)反映西班牙人民为争取自由而进行的斗争。

流亡时期历史小说的繁荣更是引人注目。许多作家从历史中挖掘题材，讲述历史故事，隐喻当前现实；他们把历史事件和历史人物作为识别当今现实和现实中人物的一种手段，作为参与反法西斯斗争的一种方式。所以，流亡时期作家创作历史题材作品不是逃避现实，不是遁世，而是同法西斯作斗争的一种方式。纳粹时期，德国和奥地利流亡作家所创作的历史小说，不仅数量多，而且质量高；不仅在反法西斯斗争中起到了很大作用，而且许多作品成了世界文学宝库中璀璨的瑰宝。这一文学景观的出现，除了上述原因外，还有多方面的缘由：

一、流亡作家离开了亲人、朋友、家园和熟悉的语言环境和原有的读者，置身于人地生疏的语言环境里，为了适应侨居国的政治、文化习惯，争取新的读者，他们在寂寞的精神状态下，将目光投向了大家熟悉的历史题材；二、他们远离祖国，对德国的情况缺乏具体的了解，难以娴熟地驾驭现实题材，而历史题材不仅跨越国界，为许多民族所熟知，对流亡作家来说也是轻车熟路，许多作家在魏玛共和国时期就开始创作历史题材的作品了；三、他们在流亡之初，原以为很快就能返回家园，但是随着法西斯越来越猖獗，他们的幻想破灭了，他们对前途感到迷惘，于是便从对历史故事的演绎中来吸取精神力量；四、希特勒豢养的法西斯文人，通过对历史的歪曲和篡改来为法西斯政治服务，因此对历史的正确阐释，通过对历史事件和历史上相似现象的分析，来认识当代现实就成了反法西斯斗争的重要组成部分，流亡作家以他们的历史题材作品中的人道主义与法西斯主义抗衡；五、通过历史小说和历史戏剧的创作，不同美学倾向和不同世界观的作家可以团结在一起，共同创作出艺术精品，为反法西斯斗争的共同目标做出贡献。

流亡时期的历史小说重要的有托马斯·曼的“约瑟四部曲”中的后两部《约瑟在埃及》(Joseph in Ägypten, 1936) 和《赡养者约瑟》(Joseph

der Ernährer, 1943)以及《绿蒂在魏玛》(Lotte in Weimar, 1939)、《浮士德博士》(Doktor Faustus, 1947);亨利希·曼的《亨利四世》两部曲:《国王亨利四世的青年时代》(Die Jugend des Königs Henri Quatre, 1935)和《国王亨利四世的成熟时期》(Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938);福伊希特万格的长篇小说《约瑟夫斯》(Josephus)三部曲:《犹太人的战争》(Der jüdische Krieg, 1932)、《儿子们》(Die Söhne, 1935)和《这一天即将到来》(Der Tag wird kommen, 1942),以及《伪尼禄》(Der falsche Nero, 1936) 和《西蒙》(Simone, 1944);布·弗兰克的历史传记小说《塞万提斯》(Cervantes,1934); 韦弗尔的《贝娜黛特之歌》(Das Lied von Bernadette, 1941);斯·茨威格的历史传记小说《玛丽·安东内特》(1932)、《玛利亚·斯图亚特》(1935)和《巴尔扎克》(1946);克劳斯·曼的描写柴可夫斯基的传记小说《庄严激越的交响曲》(Symphonie Pathétique, 1935);赫尔曼·布罗赫的长篇小说《维吉尔之死》(1945);约瑟夫·罗特的长篇小说《先王陵寝》(1938)和《第一千零二夜的故事》(1939);赫尔曼·克斯滕的长篇小说《费迪南德和伊莎贝拉》(1936) 和《国王菲利普二世》(1938)等。

(二) 安娜·西格斯

安娜·西格斯 (Anna Seghers, 1900—1983) 原名内蒂·赖林 (Netty Reiling),出身于德国美因兹一个犹太古董商人的家庭,曾在科隆和海德堡大学学习艺术史、历史和汉学,1924 年获博士学位。1925 年,她与大学同学、匈牙利流亡社会学家和共产党员拉斯洛·拉德万伊 (Laszlo Radvanyi) 结婚,婚后住在柏林。1928 年加入德国共产党,同年参加无产阶级革命作家联盟。1930 年,安娜·西格斯作为德国作家代表团的成员参加在苏联哈尔科夫(Charkow) 举行的国际革命作家联合会第二届代表大会。

1933 年国会纵火案发生以后,安娜·西格斯和丈夫分别离开德国,先到瑞士苏黎世。她的作品被纳粹列为禁书并被焚烧。她的儿子和女儿稍后由外公外婆送到边境。西格斯来接孩子的时候与父母亲见了最后一面 (她父亲死于 1940 年,母亲 1943 年在奥斯威辛集中营遇害)。西格斯一家从苏黎世流亡到法国巴黎,她积极参加反法西斯活动,出任在布拉格出版的文学与批评刊物《新德意志月刊》的编委,还参加其他反法西斯流亡刊物的工作, 参与重建德国作家保护协会, 并在协会的刊物

《作家》工作。她还出席了分别在巴黎(1935)、马德里(1937)和莫斯科(1938)举行的国际作家保卫文化大会。1940年德军侵入法国以后,西格斯丈夫被拘留,并被关进法国南部的勒维尔内(Le Vernet)集中营。她带着孩子躲在被占领的巴黎,随后逃出巴黎。经营救,丈夫被释放后,西格斯同丈夫和孩子于1941年3月离开马赛,转经许多城市,最终到了墨西哥城。在墨西哥流亡期间,为推动反法西斯统一战线的组建,她创办了反法西斯德国文学和文化团体"海涅俱乐部"(HeinrichHeine-Klub),并任俱乐部主任。1942年她和路德维希·雷恩一起组织"自由德国"运动(Bewegung Freies Deutschland),主编《自由德国》杂志。

安娜·西格斯的早期创作曾受表现主义影响,20年代中期以后又受到新实际主义影响。1924年她写了第一篇短篇小说《嘉尔岛上的死者》(Die Toten der Insel Djal),1927年以西格斯(Seghers)的笔名发表短篇小说《格鲁贝奇》(Grubetsch)和《烧砖瓦的工人》(Die Ziegler)。在这些作品中,她通过人物的心理活动来表现恶劣的社会状况,表现主义的因素十分明显。1928年发表的中篇小说《圣巴巴拉的渔民起义》(Der Aufstand der Fischer von St. Barbara, 1928)署名是"安娜·西格斯",此后作家一直沿用这个笔名,知其本名内蒂·赖林者反而甚少。在《圣巴巴拉的渔民起义》中表现主义的文体特征和新实际主义的叙事和描写风格之间构成一种张力,使这部反映苦难的渔民反抗船主剥削与压迫斗争的小说具有特殊的魅力,因此获得克莱斯特奖。1934年著名导演埃尔温·皮斯卡托在苏联将小说搬上银幕。这些作品已经显示出安娜·西格斯小说创作的基本主题:对劳动人民命运深切的人文关注。随后,她出版了短篇小说集《去美国大使馆的路上》(Auf dem Weg zur amerikanischen Botschaft und andere Erzählungen, 1930)和长篇小说《战友们》(Die Gefährten, 1932)。前者,描写1927年国际无产阶级抗议美国司法机构非法判处美国工人死刑的斗争。长篇小说《战友们》通过五条平行发展的线索,描写1919年至1929年匈牙利、波兰、意大利、保加利亚和中国共产党人的斗争事迹,勾画了整个欧洲、俄国和中国革命斗争的鸟瞰图。作家以乐观主义精神表现各国革命者所经历的艰苦斗争和严峻考验,反映出他们一致的斗争目标和共同的利益,从而突出了小说的国际主义主题。小说中作家对正在日益扩张的法西斯势力向人们发出了警示。

安娜·西格斯最重要、最著名的小说都是在流亡期间创作的。长篇小说《人头悬赏》(Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932, 1933)是安娜·西格斯在流亡期间发表的第一部作品，副标题是“1932 年晚夏发生在一个德国村庄的故事”。小说描写法西斯政变前共产党员和纳粹分子为争取农民而进行的激烈斗争。多数农民对政治不感兴趣，纳粹分子用欺骗伎俩骗取农民的信任。作家在小说中提出了一个发人深思的问题：纳粹为什么能在德国兴起？安娜·西格斯对邻国奥地利的形势也十分关心。1932 年多尔富斯 (Engelbert Dollfuß) 担任奥地利总理后，第二年就解散国会，取缔反对党，实行法西斯统治，1934 年镇压奥地利工人二月武装起义。因为他反对德国吞并奥地利，同年 7 月被奥地利纳粹分子杀死。二月事件发生后不久，安娜·西格斯到奥地利实地考察了二月武装起义的发生地，并将她在那里的体验和得出的看法写成题为《科洛曼·瓦利施最后的路程》(Der letzte Weg des Koloman Wallisch, 1934)的报告文学，热情歌颂在二月事件中献出了生命的英勇起义者科洛曼·瓦利施。这篇报告文学为她随后开始的长篇小说《二月之路》(Der Weg durch den Februar,1935)的创作打下了基础。此后，作家又创作了长篇小说《拯救》(Die Rettung, 1937) 、《第七个十字架》(Das siebte Kreuz,1939)、《过境》(Transit, 1944) 和 短篇小说集《已故少女们的郊游》(Der Ausflug der toten Mädchen und andere Erzählungen, 1946) 等作品。

长篇小说《过境》以简洁、明朗的语言描写海外流亡的反法西斯人士在法国马赛等待签证的紧张、彷徨的心情。西格斯在法国流亡时期就开始了这部小说的创作，作品中有许多作家自己的亲身经历和自传因素。她在离开法国前，也曾和她丈夫在马赛等待签证。对于办理签证需要履行的没完没了的繁琐的法律手续，可能遭受的种种屈辱和等待期间难挨的煎熬等等她深有体会。小说的主人公原打算经马赛去墨西哥的，在现实中他的思想有了很大提高，在帮助一位已故作家的夫人离开法国后，他自己决定留下，同法国人民一起进行反法西斯斗争。这样，“过境”就超越了字面的意思，主人公经历了思想上的“过境”，抛开了个人打算，成长为一名反法西斯战士。细致的心理分析和抒情的叙事风格是这部小说的显著特点。《过境》于 1944 年出了英文版、西班牙文版和

法文版，1948年才出德文版。1943年西格斯遭遇了一起严重的交通事故，在医院住了很长时间，在康复期间创作了《已故少女们的郊游》。小说把主人公放到虚幻的梦境中，重温无忧无虑的中学时代，少女们郊游的回忆与后来纳粹时代的迫害和恐怖交织在一起，形成鲜明对照。《拯救》和《第七个十字架》属于德国流亡文学最重要的成果，尤其是长篇小说《第七个十字架》更是流亡文学的经典之作。

长篇小说《第七个十字架》是安娜·西格斯于1937年至1939年创作的一部重要作品，也是她的代表作。这部流亡文学的经典之作使西格斯获得了国际声誉。1939年莫斯科《国际文学》杂志刊发了小说的第一章。她将一份打字手稿寄到纽约，她自己保存的一份，在1940年纳粹军队进入巴黎后不得不烧毁。1942年首先在美国出版了小说的英文版，反响热烈；德文版于同年在墨西哥流亡出版社"自由图书" (El Libro Libre, 德文：Das Freie Buch) 出版。1944年《第七个十字架》在美国被改编成电影后，进一步扩大了小说的读者群。后来，作家在《终结》(Das Ende, 1948)、《破坏者》(Die Saboteure, 1947) 和《玛格丽特·沃尔夫的四十年》(Vierzig Jahre der Margarete Wolf, 1958) 等短篇小说中继续描写了一些小说人物以后的生活。

《第七个十字架》的故事发生在七天之内。1937年10月的一天，以汽车修理工、共产党员海斯勒为首的七名囚犯从法西斯维斯特霍芬集中营里逃出。集中营的司令官法伦贝格下令将营房前七棵法国梧桐的树梢截掉，然后在一肩高的树干上横钉上木板，做成七个十字架，发誓要在七天内将逃犯全部抓回，绑在十字架上处决，以威慑集中营里的其他囚犯。法西斯分子动用了警察、军队、报纸、电台等一切手段，布下天罗地网，试图抓回七个逃犯。经过五天追捕，其中六名先后被抓回或遇难：不到一小时，第一个逃亡者鲍特勒被抓了回来。六小时后，第二个逃亡者佩尔兹也被抓住。第三个逃亡者是杂技演员贝罗尼，他得到同事母亲的掩护，躲过了第一天，可是第二天住房被包围，他在穿越屋顶时不幸中弹，后来死在医院中。第四个逃亡者、老共产党员瓦劳曾参加过多次战斗，但被人出卖，在第二天晚上被逮回集中营，在严刑拷打中英勇不屈而死。法西斯分子在两天内逮住了四个逃犯，决定悬赏缉拿另外三名。第五个逃亡者费尔格拉贝在警察特务森严密布的罗网下，第四天上

午自首。第六个逃亡者阿丁格尔是一个农民,他因为家庭宿怨被邻村村长告发而被关进集中营,这次逃亡出来后,因疲劳和紧张过度,死于回家的途中。只有第七个逃亡者,青年工人、共产党员格奥尔格·海斯勒没有被抓到。他在集中营里曾受到瓦劳的教育和帮助。他生性倔强、勇敢,从集中营逃出以后,骗过摩托巡逻兵的盘查,来到城市,混进教堂宿了一夜;又在女裁缝那里换了衣服。他依靠同志、朋友、工人们的掩护和帮助,历经无数艰难险阻,在第八天早晨用假护照乘荷兰小艇成功逃离了德国。七天追捕期限已过,集中营里第七个十字架始终还空着。海斯勒越狱成功并且穿过法西斯严密的罗网逃向自由, 这一事实摧毁了纳粹吹嘘的无往而不胜的神话,预示着反法西斯斗争的必然胜利。第七个十字架是纳粹必然覆灭的象征,它点燃了集中营内外人们的希望之火,鼓舞了他们的斗志,坚定了他们胜利的信心。司令官法伦贝格的计划失败后,被解除职务。他到了美因兹,据说在饭店里,自己往脑袋上开了一枪,新来的集中营头目只得下令砍掉这七个十字架。《第七个十字架》使世界人民看到,法西斯不是不可战胜的,在法西斯恐怖势力的黑暗统治下的德国人民仍然在坚持为光明而斗争。

《第七个十字架》在艺术上是一部多声部结构的作品,其中各条叙述线索平行交叉,全都汇集在主人公的形象上。西格斯分别描述了七个逃亡者的行动。他们来自不同的社会阶层,有不同的政治观点,也由于不同的原因而被关进集中营。他们有不同的性格和精神面貌,在逃亡过程中接触到各种各样的不同人物,后来也在不同的情况下有的被抓回。通过逃跑者与各地老百姓的接触和纳粹的追捕, 作家的笔触越出了集中营的局限,描绘了一幅法西斯统治下德国人民生活的全景图。作者通过塑造这些逃亡者的形象,集中说明了他们的行动不是个人私事,而是一个巨大的社会事件。这七个逃亡者中,作者着意刻画了瓦劳和海斯勒两个人物。在政治品质和个人性格方面,瓦劳是最优秀的,但在斗争中倒了下去,可是他在精神上却为活着的人们(包括海斯勒)树起了一面永恒的胜利旗帜。作为一个坚定的共产党员作家,安娜·西格斯立场鲜明,革命世界观和人生观明确,为理想和祖国奋斗终生,始终不渝。《第七个十字架》情节曲折,叙述时而紧张,时而舒缓,心理描写细腻,是德国流亡文学的代表作之一,在国外也拥有大量读者。小说出版后受到一

致好评，为作家赢得了世界声誉。

战后，安娜·西格斯于 1947 年回到德国，同年获毕希纳奖。她参与创建德国艺术科学院，并长期担任民主德国作家协会 (Schriftstellerverband der DDR) 主席(1978 年起改任名誉主席)。1951 年获斯大林和平奖(Stalin-Friedenspreis)，她还三次获得民主德国国家奖。回国以后，安娜·西格斯还发表了大量作品，重要的有长篇小说《死者青春长在》(Die Toten bleiben jung, 1949)、《抉择》(Die Entscheidung, 1959)、《信任》(Das Vertrauen, 1968)，短篇小说集《蜂房》(Der Bienenstock, 1953)、《加勒比海故事集》(Karibische Geschichten, 1962)和《海地三女性》(Drei Frauen aus Haiti, 1980)，中篇小说《一个人和他的名字》(Der Mann und sein Name, 1952)、《第一步》(Der erste Schritt, 1952)，以及晚期的爱情故事《摆渡》(Die überfahrt, 1971) 等。写于 1957 年的中篇小说《公正的法官》(Der gerechte Richter) 出于政治原因，在作家生前没有出版，直到 1990 年才发表。

西格斯对中国人民怀有深厚的感情，一直关心中国的革命斗争。早在 1932 年的长篇小说《战友们》中就以乐观主义精神描写了中国的革命斗争，同年还发表过记述上海工人斗争的报告文学。新中国成立后，她曾于 1951 年访问中国，回国后发表新中国游记。

一般认为安娜·西格斯是一位现实主义作家，在民主德国时期又被称为社会主义现实主义作家。但是她对现实主义有自己的看法。早在 30 年代，在反法西斯流亡作家内部展开关于现实主义问题论争的时候，她就对卢卡契的现实主义理论表示异议，提出了自己对现实主义的理解。她认为，文学创作关键是要面向现实，现实主义不是停滞的，而是发展变化的；不只是看得见、闻得到的东西，幻想和梦境也属于现实。针对卢卡契的论点，西格斯指出，文学中打破流行文风、进行文学实验、出现各种形式的现象历来有之。她反对扩大“颓废派”的范围来否定其他文学流派和作品，“伤害有生命力的新事物”。她的这些观点也体现在自己的创作中。她的创作并不囿于传统现实主义，她经常探索新的艺术形式，采用梦境、独白、象征、心理分析、自由联想、神话传说等多种表现手法。

(三) 克劳斯·曼

克劳斯·曼 (Klaus Mann, 1906—1949) 是托马斯·曼的长子，早年曾

在慕尼黑的中学读书,1922 年转入奥登森林学校 (Odenwaldshule),1923 年因同性恋而离开了这所寄宿学校。1924 年他创作了一部小说集《面对生活》(Vor dem Leben, 1925)和一些诗歌,并开始在《世界舞台》周刊发表作品,同作家韦德金德的女儿帕美拉 (Pamela Wedekind)订了婚(1928 年解除婚约)。同年 9 月,克劳斯· 曼和帕美拉随他姐姐埃丽卡(Erika Mann, 1905—1969)来到柏林,撰写戏剧评论和创作小说。

克劳斯·曼早年就表现出戏剧才能。1919 年他与姐姐埃丽卡以及其他朋友一起成立 "德国滑稽剧演员门外汉协会"(Laienbund Deutscher Mimiker)。他的第一部剧作《安雅和埃丝特》(Anja und Esther) 于 1925 年 10 月 20 日在慕尼黑首演,接着又于 10 月 22 日在汉堡首演。在汉堡的首演,克劳斯、埃丽卡、帕美拉和古斯塔夫·格林德根斯 (Gustaf Gründgens,1926 年同埃丽卡结婚,1929 年离婚) 四人一起登台,并在剧中扮演主要角色。"作家的孩子演戏了!"从北海之滨到维也纳、布拉格和布达佩斯,各大报纸就此事大肆炒作。"作家的孩子"登台演戏这个看点使这出戏出了名。但是,因为戏里写了两个女人的同性恋,所以公众对它并不看好,认为这是一出乌七八糟的戏。尽管这样,演出还是场场爆满。1927 年他的喜剧《四人时事讽刺剧》(Revue zu Vieren)由格林德根斯导演,在莱比锡剧场首演,演员还是他们四人——演《安雅和埃丝特》的原班人马。随后克劳斯·曼带着埃丽卡和帕美拉从科特布斯到哥本哈根去巡演(格林德根斯没有参加)。

从 1927 年 10 月 7 日开始到 1928 年 7 月,克劳斯·曼和埃丽卡做了一次周游世界的旅行,到了美国、日本、朝鲜和苏联。1929 年两人共同发表了一部题为《周游世界》(Rundherum)的旅行报告。

1933 年希特勒上台后,纳粹在 3 月 5 日的大选中"获胜"。得知这一消息后,正在瑞士的克劳斯和埃丽卡匆匆返回慕尼黑,了解情况后,立即给在瑞士的父亲打电话,劝他不要返回德国。当晚,克劳斯和埃丽卡就逃离德国,分别去了巴黎和瑞士。从此克劳斯·曼也踏上了流亡之路,先后到法国、瑞士和捷克斯洛伐克和荷兰等国,并在阿姆斯特丹创办了第一份德国流亡者的文学刊物《聚集》(1933—1935),由亨利希·曼、纪德和奥斯德斯·赫胥黎 (Aldous Huxley) 任顾问,福伊希特万格、格·凯泽、雷马克、约·罗特、安娜·西格斯、莱·弗兰克、雅·瓦塞尔曼、赫·克斯滕、

阿·茨威格等著名作家都是刊物的撰稿人，德布林、勒·席克勒和克劳斯的父亲托马斯·曼本来也是支持刊物的，由于纳粹有关机构的施压，他们才被迫退出。

克劳斯·曼是位敏感、积极而坚定的反法西斯流亡作家。本恩原本是克劳斯·曼很喜欢、也很敬重的一位诗人。但是希特勒上台后，本恩投向了纳粹的怀抱。1933 年克劳斯·曼从流亡地法国南部给本恩写了一封信，劝他改邪归正，不要和纳粹合作。但是本恩非但没有回头，还在电台发表广播讲话，公开回答克劳斯·曼，并对其他流亡作家进行攻击，因而犯了众怒，激起公愤。1937 年 9 月，克劳斯在莫斯科德国流亡者刊物《言论》上发表题为《本恩：误入歧途的历史》(Gottfried Benn, die Geschichte einer Verirrung)，再次批判本恩一开始对法西斯的欢迎是一种“自我背叛”。对于自己的误入歧途，直到 1950 年本恩才承认错误。他在《双重生活》中写道，当时 27 岁的克劳斯·曼“对局势的判断更正确，预见到了事情的发展，他比我想得更清楚”。

纳粹不仅禁止或焚烧了克劳斯·曼的作品，1934 年还剥夺了他的国籍，此后他常常为无国籍问题所折磨。1937 年他加入了捷克斯洛伐克国籍。西班牙内战时期，他于 1938 年六七月作为《巴黎日报》(Pariser Tageszeitung)的记者，对西班牙人民反法西斯的英勇斗争进行报道。他姐姐埃丽卡已于 1937 年到了美国，他也于 1938 年 9 月流亡美国。这以后传出姐弟俩乱伦的流言。因为克劳斯·曼的同性恋问题被人告发，另外姐弟两人又被认为有“共党”嫌疑，所以从 1940 年起，克劳斯和埃丽卡就受到美国联邦调查局的调查，他们之间的电话和通信联系受到监控。此后姐弟间的恋情就流传开了。

1941 年，克劳斯·曼在美国创办反法西斯刊物《决断》(Decision, 1941—1942)，发表政治、文化方面的文章，以及文学作品。克劳斯·曼虽然尽心尽力，全力以赴，但这份刊物的订户还是很少，只坚持了一年，1942 年 2 月就不得不停刊。这次办刊的失败对克劳斯·曼是个沉重的打击。

1942 年 4 月，克劳斯·曼做出一个政治决定：报名参加美国军队。他要作为士兵亲自参加反对纳粹政权的战斗，同时也想借以克服个人危机和精神压抑，以及偿还债务。他的申请于 1943 年 1 月得到批准，作为

陆军上士在美军服役,同年加入美国籍。他随美军到欧洲,在卡萨布兰卡和意大利等地做心理战工作:为盟军写传单和电台广播稿,通过战壕扩音器发表讲话,要求德军士兵放下武器,停止抵抗,向盟军投诚。传单上印着:"为希特勒去死,还是为了家园而活着?"1945 年五六月他还作为美军日报《星条旗》(The Stars and Stripes) 的记者回到被摧毁的德国,到了他的故乡慕尼黑,参观了达豪集中营,在奥格斯堡参加了一次记者会,正在等待审判的战俘戈林被带到会场,接受记者们的讯问。同年退役以后,克劳斯·曼来往于罗马、阿姆斯特丹、纽约和加利福尼亚,像更换旅馆一样频繁更换住地。他像无根的浮萍和飘零的落叶,成了无家可归的游子。同性恋和吸毒是长期困扰他的两大问题,他终身未能摆脱。早在中学时期他就有了同性恋的经验,至于吸毒,则开始于 1929 年,虽然 1937 年在布达佩斯和 1938 年在苏黎世两次戒毒,但都未能把毒瘾戒掉。此外创作危机 (他自认为创作没有取得成绩)、经济拮据、寂寞,以及对战后政治形势的发展感到绝望等,使他变得精神压抑,意志消沉,只是靠毒品来麻醉自己,最后发展到对生活彻底失望。1941 年夏天他就试图自杀,幸被他的朋友劝阻。1948 年夏天他曾割开自己的动脉,打开家里的煤气开关自杀,被邻居发现后送医院抢救才脱离危险。但是他并未摆脱自杀的诱惑,1949 年 4 月他还在写一本英文小说《世界末日》(The Last Day),主人公以自杀来抗议这个远不完美的世界。小说没有写完,但作家以自己的行动将主人公的意图完成了:5 月 21 日他在法国戛纳吞服了过量安眠药而死亡。正在欧洲旅行途中到达瑞典的托马斯·曼夫妇和埃丽卡未去参加葬礼,克劳斯的弟弟米夏埃尔(Michael Mann)是参加葬礼的惟一亲人, 他用他的中音提琴拉了一曲马尔切罗(Benedetto Marcello) 的曲子为他的兄长送行。

克劳斯·曼的文学活动开始得比较早, 剧本《穷海员》(Der arme Seemann) 写于 1918 年左右,是现存最早的手稿。18 岁 (1924 年) 的时候,他就在《世界舞台》周刊发表作品。1925 年,他发表处女作长篇小说《天真无邪的舞蹈》(Der fromme Tanz),承认自己是同性恋,这部小说也是德语文学中最早的同性恋小说之一。他的第一部剧作《安雅和埃丝特》(Anja und Esther) 也于同年发表,并于 10 月 20 日和 10 月 22 日分别在慕尼黑和汉堡首演。紧接着 1927 年在莱比锡上演了他的喜剧《四人

时事讽刺剧》。1929他发表的第二部长篇小说《亚历山大》(Alexander)描写亚历山大大帝的生平，表现了这位音乐家的寂寞，并将他自己的同性恋和对死亡的渴望融入了小说之中。与他的第一部长篇小说《天真无邪的舞蹈》相比，这部小说的语言更加精练和流畅，表现力也更强，激昂的情绪少了，形成了他自己的风格。总的来说，克劳斯·曼20年代的作品明显受到颓废主义和唯美主义的影响，以情色题材居多，表现"肉体之爱"(Liebe zum Körper)，很少关注社会问题。

1932年他还发表了长篇小说《无边无际的聚会地》(Treffpunkt im Unendlichen)，小说描写柏林和巴黎青年艺术家和知识分子的生活。

克劳斯·曼的主要作品都是在流亡期间创作的。流亡的头几年他就发表了三部长篇小说：《逃往北方》(Flucht in den Norden, 1934)、《庄严激越的交响曲》(Symphonie Pathétique, 1935)和《梅非斯特》(Mephisto, 1936)，其中以《梅非斯特》最为有名。.

长篇小说《梅非斯特》的主人公荷夫根是个伪装进步、见风使舵、一心想出人头地的演员，后因扮演《浮士德》中的魔鬼梅非斯特而名声大噪。在他看来，演员就是戴面具的人，所以希特勒上台后，他的妻子和朋友都流亡国外，他却重新返回柏林，拜倒在纳粹脚下，成为戈林的宠儿和为法西斯文化卖力的俯首帖耳的奴仆，得以飞黄腾达，顺利登上自己事业的顶峰，当上了柏林国家剧院院长。这位表面春风得意的法西斯艺术奴仆，迷失在权力、欲望和野心之中，暴露出极端脆弱的心理。这位曾经出色地扮演梅非斯特这一角色的演员，到头来把自己的灵魂出卖给了纳粹。作家通过荷夫根这个艺术典型，揭露了第三帝国时期那些卖身求荣、为虎作伥的投机分子的丑恶嘴脸，展现了那个人性扭曲的时代的特征。小说还对戈林等法西斯头目作了无情的鞭笞和严厉的谴责，并预言法西斯必然覆灭的命运。荷夫根，这个纳粹帝国的臣仆，使人不由得想起亨利希·曼讽刺威廉时代的作品《臣仆》中所刻画的那个皇帝的忠实臣仆、工人阶级的凶恶敌人赫斯林的形象。克劳斯·曼在写作《梅非斯特》的时候重读了他伯父的《臣仆》，对作品的预见性和现实意义感到吃惊。

克劳斯·曼塑造的荷夫根这个人物是影射他的前姐夫古斯塔夫·格林德根斯的。格林德根斯1932年进入柏林普鲁士国家剧院(Preußi-

sches Staatstheater),演的第一个角色就是歌德《浮士德》中的梅菲斯特。1933 年他留在纳粹德国,在升迁发迹的梯子上一步步往上爬,成了国家剧院 (Staatliches Schauspielhaus) 院长,被任命为国家戏剧演员,他靠着戈林的势力后来又当上了普鲁士国家剧院的总院长。小说中的人物和现实中的人物是何其相似,读者一眼就可以认得出来。为此,小说在联邦德国引起了一场旷日持久的官司。《梅菲斯特》1936 年在阿姆斯特丹的克维里多出版社出版后,1956 年又在民主德国发表,1964 年联邦德国打算出版这部小说,但格林德根斯的遗产继承人提出反对,认为小说攻击了死者的人格,并提起诉讼。经过多次审理后,1966 年汉堡州高级法院做出判决,这部小说被禁止出版,只有到死者格林德根斯在人们中的记忆淡薄的时候,才可出版。这个判决 1971 年又得到联邦宪法法院的确认。1981 年联邦德国罗沃尔特袖珍书出版社(Rowohlt Taschenbuch Verlag)不顾当时仍然有效的禁令,出版了这部小说的新版本。

除了荷夫根这个人物与格林德根斯十分相似以外, 作家在他的第二部自传《转折点》中还披露了《梅菲斯特》中众多小说人物的原型,他们是当时留在国内和流亡国外的文化界人士,如著名导演马克斯·赖因哈特、作家本恩、卡·斯特恩海姆、汉斯·约斯特,以及他自己的父亲托马斯·曼和姐姐埃丽卡·曼等,这为我们进一步理解这部小说,摸清作家的思想脉络提供了很重要的启示。

《火山》(Der Vulkan,1939) 是克劳斯·曼的最后一部长篇小说, 也是公认的他的最好的作品之一。这部"流亡者的小说"描写虚构的流亡者的命运。情节主要发生在阿姆斯特丹、布拉格和巴黎等流亡者集中的城市。作家把第三帝国比做一座火山,那无数逃亡者就是从火山深处喷出的熔岩。小说描写了流亡者中间的各种思潮,展示了一幅广阔而又斑驳的流亡者生活画面,洋溢着反法西斯激情。但是小说中所展现的流亡者中的皮条客、同性恋、无政府主义者、小偷的生存状态,以及流亡者的沮丧、吸毒和自杀等生活细节,反而削弱了小说的艺术品位,冲淡了严肃的政治问题。

在他生命的最后年月,克劳斯·曼还创作了批判唯灵论的剧本《第七个天使》(Der siebente Engel, 1946) 和研究纪德的专著《纪德和现代思想的危机》(André Gide and the Crisis of Modern Thought,1943; 德文:An-

dré Gide und die Krise des modernen Denkens,1948)。

克劳斯·曼生命的旅程虽然不长，只活了42年，但他却写了两本自传。第一本《时代的孩子》(Kind dieser Zeit, 1932)是26岁时发表的，记述他从1906年至1924年的生活。第二部自传《转折点》(The Turning Point) 发表于1942年，是用英文写的，后来作家自己将它译成德文，《转折点》(Der Wendepunkt, 1952) 的德文翻译在他1949年自杀前完成，反映了动荡的时代和作家本人彷徨的心境。这部自传的叙述风格是冷静的实际主义，显示了作家成熟的文体，是德国流亡文学中内容丰富、文笔出色的回忆录。

克劳斯·曼在世的时候，一直生活在他父亲托马斯·曼的阴影中，他一直努力摆脱这种状态，走自己的独创道路。他与父亲的关系不太密切，但同母亲，尤其是同姐姐埃丽卡始终保持着信赖和亲密的关系。他视伯父亨利希·曼为他文学和政治上的一个榜样。在生活方式上他也与父亲形成鲜明的对照。他不顾资产阶级的价值标准，不受世俗陈规的约束，过着我行我素的“艺术浪子”的生活；而他父亲托马斯·曼过的则是资产阶级上流社会的生活。克劳斯·曼青年时代受到颓废主义和唯美主义的影响，对斯·格奥尔格的作品感到很亲切。流亡时期他积极参与并组织反法西斯的活动，思想上和创作上都有很大发展，写出了深刻揭露纳粹本质的作品，为反法西斯流亡文学做出很大贡献。他的创作几乎涉猎了文学的各个门类：诗歌、剧本、短篇小说、中篇小说、长篇小说、文论和政论。不过，他的文学创作成就和作品的意义，在他身后才被人们所认识。第二次世界大战之后，对克劳斯·曼的重新发现首先要归功于埃丽卡·曼，在她的奔走下，1963年至1992年克劳斯·曼全部作品的新版本得以出版，他的书信和日记也于20世纪七八十年代编辑出版。但是，对他成绩的公开肯定还在1981年之后。那年罗沃尔特出版社在联邦德国出版了克劳斯·曼的长篇小说《梅菲斯特》。小说两年之内就印了50万册，1981年匈牙利著名导演伊斯特万·萨博 (Istvan Szabo) 根据小说拍摄的电影成为电影史上的一部经典之作，曾获得奥斯卡最佳外语片奖和戛纳电影节最佳剧本奖。从此，克劳斯·曼作为时代评论员和1933年以后德语流亡文学的一位重要代表被广泛地肯定。

克劳斯·曼的写作速度很快，数量很大，因而难免有些小的不尽人

意之处，对此托马斯·曼曾说，他儿子写东西“太轻松，太快”，这就是“他的书里出现某些瑕疵和疏忽的原因”。

克劳斯·曼一生无休无止地四处奔波，居无定处，不得安宁。《转折点》结束时写道：“安宁是没有的，直到结束。那么以后呢？结束的地方也还是一个问号。”

(四) 弗朗茨·韦弗尔

奥地利作家弗朗茨·韦弗尔(Franz Werfel，1890—1945)，出生在布拉格，父亲在布拉格开设一家手套厂。韦弗尔自小受到良好教育。他虽然接受的是犹太教课程，但是通过各种渠道，他也熟谙并忠于基督教的教义，毕生矢志不渝，虽然他拒绝受洗礼。1909 年高中毕业前，他与弗朗茨·卡夫卡和马克斯·布罗德等相识，并结成终身友谊。1910 年，他曾在汉堡一家运输公司当见习生，1912 年至 1915 年在莱比锡库尔特·沃尔夫(Kurt Wolff)出版社当编审。在莱比锡期间，他结识了里尔克，并与表现主义作家瓦尔特·哈森克勒费尔、库尔特·平图斯、库尔特·希勒尔和卡尔·克劳斯等结交。第一次世界大战期间，他于 1915 年至 1917 年在奥地利军队服兵役，曾在意大利和加利西亚前线作战。

1917 年，韦弗尔来到维也纳，从事文学创作。11 月他与友人一起参加阿尔玛 (Alma Gropius-Mahler, 1879—1964)的沙龙晚会，与这位比他大十一岁的美貌的女主人结识，1929 年与她结为连理。有“文艺女神”之称的阿尔玛，原是作曲家古斯塔夫·马勒的遗孀，此时是建筑学家瓦尔特·格罗皮乌斯夫人。这个女人可不简单，她会作曲，善交际，与福伊希特万格、格·豪普特曼、霍夫曼斯塔尔、施尼茨勒、楚克迈耶、亨利希·曼、托马斯·曼、雷马克、里查·施特劳斯等过从甚密，她的沙龙是许多名人纷纷“朝拜”之地，她的妩媚和风骚引得众多文化名人竞折腰，著名表现主义画家古斯塔夫·克里姆特和奥斯卡·科科施卡，作曲家亚历山大·冯·策姆林斯基(Alexander von Zemlinsky)、汉斯·普菲茨纳(Hans Pfitzner)和弗朗茨·施雷克(Franz Schreke)，生物学家保尔·克拉默勒(Paul Kammerer)和作家阿尔贝特·特伦蒂尼(Albert von Trentini)等都曾拜倒在她的石榴裙下。韦弗尔与阿尔玛之间很快就发展为情爱关系，并于 1918 年生下一个儿子。从 1919 年起阿尔玛就和韦弗尔一起生活，1920 年阿尔玛与格罗皮乌斯离婚。1929 年与韦弗尔结婚。我们所以要提一下阿尔

玛，是因为她对韦弗尔的影响很大，无论是思想上还是创作上。

韦弗尔到维也纳以后，曾于1918年去瑞士发表和平主义的演讲，并参加11月在维也纳创办的、由基施领导的《自由工人》(Der freie Arbeiter)周刊的副刊《赤卫队》(Die Rote Garde)的工作，成为和平主义者和军国主义反对者。在维也纳，他同文艺界朋友广泛交往，往往通宵达旦地泡在酒吧和咖啡馆里。在此之前，韦弗尔是以诗人出名的，他自认为缺乏写长篇的精力。阿尔玛成为他的情人以后，一切都起了很大变化，他渐渐退出公众生活，社交活动也少了，也不再关心政治，只集中精力进行文学创作。阿尔玛给他规定写作定额，每天必须完成规定的行数，还逼着他把许许多多很有创造性的思想变成文字。只有在阿尔玛出门旅行期间，韦弗尔才重新回到以往的生活轨道，又同阿尔弗雷德·波尔加和罗伯特·穆西尔等在一起，成了维也纳的“夜游神”。翻阅一下韦弗尔的创作年表，就会发现，他的叙事作品都产生在1920年以后。后来韦弗尔以小说，尤其是长篇小说著称，阿尔玛功不可没。当然，阿尔玛督促韦弗尔写小说，也有她经济方面的考虑。她花钱如流水，马勒留下的财产已被她花得差不多了，她要想方设法挣钱。1924年他的第一部长篇小说《威尔第》(Verdi, 1924)出版后，几个月之内就售出两万多本。这些都给韦弗尔带来可观的收入。阿尔玛当然支持韦弗尔写小说，并不时给他提出一些意见。她曾说，一部长篇小说挣的钱比以前发表的所有诗歌、剧作和短篇小说挣的钱还多。

1926年，韦弗尔荣获奥地利科学院 (österreichische Akademie der Wissenschaften) 授予的格里尔帕策奖，1927年获得捷克斯洛伐克国家奖和席勒奖。二三十年代韦弗尔是位名气很大的作家，是拥有读者最多的德语作家之一。韦弗尔和阿尔玛共同生活以来，受她影响很大，但在许多问题上两人分歧也很大。如阿尔玛反犹思想根深蒂固，坚持不与韦弗尔家人见面，另外，在对待德国纳粹、奥地利形势和西班牙内战等问题上，韦弗尔也与她的看法相左。尽管两人分歧多多，矛盾重重，摩擦不断，但两人还是在1929年结了婚。结婚前她提出，韦弗尔必须先退出犹太教。韦弗尔顺从了她的愿望，但在几个月以后，他又瞒着她，重新改信犹太教。1933年希特勒在德国攫取政权以后，韦弗尔被开除出普鲁士艺术科学院文学院，他的作品被焚烧。1938年奥地利被纳粹德国吞并后，形势

发生了很大变化。奥地利被德国“合并”后,作为犹太人,韦弗尔为躲避法西斯流亡法国,住在法国南部海滨萨纳里(Sanary sur Mer) 渔村。1940年以前，这里是许多德国流亡文学家的聚集地，托马斯·曼和亨利希·曼、利翁·福伊希特万格、布莱希特、路德维希·马库塞 (Ludwig Marcuse)、阿·茨威格、埃尔温·皮斯卡托、赫尔曼·克斯滕和恩斯特·布洛赫(Ernst Bloch)等都曾在那里待过。阿尔玛所以跟韦弗尔一起流亡,这跟她的年龄不无关系。此时她已年过花甲,人到老年,总得有个依靠,所以也只好随丈夫踏上流亡之路。1940 年,法国贝当 (Philippe Pétain) 政府向希特勒德国投降,6 月韦弗尔夫妇离开萨纳里渔村，在法国朝圣城市卢尔德(Lourdes)等待去美国的签证,五星期后,在马赛同福伊希特万格、亨利希·曼夫妇以及戈洛·曼(Golo Mann)一起,历经艰难险阻,徒步越过比利牛斯山脉,逃离法国,经西班牙和葡萄牙,于 10 月 4 日从里斯本乘海轮离开欧洲,踏上流亡美国的航程。

在美国,韦弗尔决定在洛杉矶落脚。其间,许多德国和奥地利的流亡作家,如马克斯·赖因哈特、德布林、阿诺尔德·勋伯格、弗里德里希·托贝格 (Friedrich Torberg)等,常在他家里聚会,托马斯·曼和夫人卡佳更是他家的常客。1945 年夏天,韦弗尔刚写完他的乌托邦小说《未降生者之星》(Stern der Ungeborenen,1946),健康状况就急剧恶化,两天以后,8 月 26 日,因心肌梗塞而死。

韦弗尔最早是作为表现主义诗人登上文坛的。早期创作以诗歌为主,第一次世界大战以前就出版了《世界之友》(Der Weltfreund, 1911) 和《我们是》(Wir sind, 1913) 两本诗集,诗中洋溢着泛神论的激情,热情呼唤人类的善良和博爱。这两部诗集给他带来了诗人的荣誉,接着出版了《彼此》(Einander, 1915)。在这些诗集中,韦弗尔表现了一种惠特曼式的表现主义激情,也描写了人的忧郁、孤独和人与人之间的隔阂。此后出版的诗集有《审判日》(Der Gerichtstag, 1919)、《咒语》(Beschwörungen, 1923)、《睡眠与觉醒》(Schlaf uns Erwachen, 1935) 和《三十年诗集》(Gedichte aus 30 Jahren, 1939) 等。

在戏剧创作方面,他的剧本《特洛伊女人》(Die Troerinnen, 1915) 是根据欧里庇得斯的悲剧改编的,在剧中,那些女主人公虽经历了残酷的考验和巨大的不幸,但是她们始终没有失去勇气和尊严。此剧 1916 年

在柏林上演，曾引起轰动。从 1919 年的《正午女神》(Die Mittagsgöttin)开始，韦弗尔接连写了几部表现主人公从肉体和精神痛苦中得到拯救的"解脱剧"：《镜中人》(Spiegelmensch, 1920)、《山羊之歌》(Bocksgesang, 1921) 和《沉默寡言的人》(Schweiger, 1923)。其中悲剧《沉默寡言的人》发表以后并不被批评家看好，卡夫卡也不喜欢。但是该剧在布拉格和德国斯图加特的首演都取得了巨大成功；被韦弗尔称为"魔幻三部曲"(magische Trilogie)之一的《镜中人》是一部表现主义戏剧。故事发生在印度，语言热情洋溢，激昂慷慨。这部戏的情节相当离奇曲折：主人公对生活感到失望，想进修道院，以求得安宁和纯净。但是他没有经受住第一次考验。这时，他面前出现了"镜中人"，他的另一个"我"。这个具有精神和肉体两重性的"镜中人"体现了主人公身上的动物性 (这类人物我们在黑塞的《荒原狼》中已经见识过)，在他的引诱下，主人公越来越堕落，成了罪犯和私通者。后来，正义的法庭——他自己的良心——将他判处死刑。他在付出了生命的代价之后，摆脱了"镜中人"的诱惑，才与真正的生活合为一体，道德才得到纯净与升华，他的精神和肉体都得到了解脱。这部戏的内容相当庞杂，剧中还影射和讽刺了那个时代的政治派别、思想潮流和文学时尚，尤其是把弗洛伊德和卡尔·克劳斯作为攻击的靶子。韦弗尔本指望这部戏能引起轰动，可是剧作的舞台生命并不长。

在这之后，韦弗尔创作了历史剧《尤阿雷茨和马克西米利安》(Juarez und Maximilian, 1924)、《保卢斯在犹太人中》(Paulus unter den Juden, 1926) 和《波希米亚的天国》(Das Reich Gottes in Böhmen, 1930)，探索与丑恶的时代相对抗的人道主义力量。其中《尤阿雷茨和马克西米利安》1925 年在马格德堡首演，效果一般，但 1926 年由著名导演马克斯·赖因哈特执导，在柏林德国剧院上演却取得巨大成功。40 年代初(1941/1942)，作家根据流亡经历创作了他自己称为"悲剧之喜剧"(Komödie einer Tragödie) 的《雅科波夫斯基与上校》(Jacobowsky und der Oberst, 1944)。剧本描写两个波兰流亡者——一个犹太人，一个上校，从即将被纳粹德国占领的法国逃离的冒险故事。作家之所以把这部戏称为"悲剧之喜剧"，而不是"悲喜剧"(Tragikomödie)，是因为这两个波兰流亡者的戏剧故事是在人类大悲剧的大背景下展开的，作家力图用悲剧和喜剧

相结合的方法,把卑鄙与崇高,可笑与可悲混杂在一起,以表现那个时代的特殊气氛。这是韦弗尔最成功的剧作，充分证明了作家的喜剧才能。这部戏成为战后欧洲舞台上的保留剧目,1958 年还被改编成电影。

韦弗尔最大的成就是在小说创作方面。中篇小说《凶手无罪,罪在死者》(Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig, 1920) 描写的是表现主义常见的父子冲突的主题。小说的主人公,中尉卡尔痛恨强调绝对服从的军营生活，他把对军队的仇恨全都集中在自己的父亲——将军身上,结果间接促成了父亲的死亡。由于受到弗洛伊德以及表现主义的影响,小说用父子冲突来解释时代的矛盾,着重刻画儿子卡尔中尉的变态心理。小说的意义在于父亲的形象体现着没有人性和社会不公,体现着奥匈帝国军事制度的腐朽，并将人们的控诉指向促使人们犯罪的那个社会。《威尔第》(Verdi, 1924) 是韦弗尔的第一部长篇小说,它不仅叙述意大利歌剧作曲家威尔第的生平，同时也对艺术的使命和艺术家的职责这个受到许多作家关注的问题进行了探讨。小说将威尔第同瓦格纳相对,亦即将歌剧同音乐剧相对,传统与现代相对,两种艺术观相对。威尔第的音乐源于意大利民歌,朴素、和谐而明朗;瓦格纳具有创新精神和探索勇气,其音乐虽然符合时代精神,但它表现的是主观世界,不受社会责任和道德的约束。小说中两位音乐家对决的结果是威尔第获胜。这部小说出版后很受欢迎,几个月内就销售了两万多册。

1927 年，韦弗尔出版了中篇小说集《一个人的秘密》(Geheimnis eines Menschen),集中收有四篇小说:《疏远》(Die Entfernung)、《一个人的秘密》(Das Geheimnis eines Menschen)、《旅店的楼梯》(Hoteltreppe) 和《灵堂》(Trauerhaus)。其中《疏远》是作家最好的小说之一,写得十分出色。小说的主人公嘉布莉拉从外省来到柏林,寻找她的弟弟。这时她弟弟已经成了著名提琴家,娶了一位阔太太。弟弟今天的成就,完全是她做出巨大牺牲、给予支持和培养的结果,但是忘恩负义的弟弟觉得在家里接待这位“乡巴佬”姐姐,有损于他的社会地位,竟将她遗弃。遭此打击,姐姐精神恍惚,在柏林街头被汽车撞了——或许她有意要结束自己的生命。作家在她弥留之际，通过意识流来揭示她的潜意识。她的回忆飘忽不定,闪烁跳跃,理性和非理性、现实和幻觉、现在和过去交织在一起。各种潜意识的涌现,既揭示了西方社会的世态炎凉,撕掉了资本主义社会

中罩在家庭关系上的温情脉脉的薄纱，批判了建立在金钱关系上的残酷的社会制度，也暴露了主人公许多隐秘的原始欲望与本能冲动。

《中学同窗》(Der Abituriententag, 1928) 是一部长篇小说，描写预审法官塞巴斯蒂安在侦查一起杀人案件的过程中，发现被告竟是他过去的一位中学同学。这位同学后来被学校开除，就是因为受他的唆使干了一件坏事。在办案过程中，法官受到良心谴责，觉得是自己将这位同学引上了犯罪道路。塞巴斯蒂安的独白，也可以说是他对青年时代的恶行所做的忏悔，构成了小说的主体部分。与《疏远》中的意识流独白不同，这里主人公的独白是理性的、连贯的、逻辑清晰的。通过这些独白，小说反映了当时的社会现实，深刻揭示了奥匈帝国没落时期的腐朽：社会上是非颠倒，没有诚实和公正，虚伪狡诈操控着人们的命运。作品对社会的批判相当深刻。

长篇小说《穆萨·达格的四十天》(Die vierzig Tage des Musa Dagh, 1933)是韦弗尔获得国际声誉的代表作。作品描写第一次世界大战期间亚美尼亚村民抗击土耳其人的故事。面对土耳其人种族灭绝的血腥暴行，主人公加布里埃尔·巴格拉迪安带领村民进入穆萨·达格山，武装抗击来犯之敌。这支队伍在食物匮乏、疾病蔓延的危急关头，得到在近海游弋的英法舰队的救援，村民撤离穆萨·达格，上了船，后来到了埃及。巴格拉迪安完成了使命，而自己却仍旧留在岸上，最后被土耳其人的子弹击中。小说的素材取自亚美尼亚人1915年穆萨·达格保卫战的真实历史，对第一次世界大战中土耳其的种族主义进行了猛烈抨击。对于纳粹实行的种族灭绝政策，作家向人们敲响了警钟。小说的情节有点像《圣经》故事，从巴格拉迪安身上可以看到摩西的形象，穆萨·达格的意思是"摩西山"，亚美尼亚的村民在这座山上抗击土耳其人同样具有象征意义。韦弗尔还以西班牙人民的斗争为题材创作了短篇小说《绞刑架的绳索断了——一个闻所未闻的传说》(Die arge Legende vom gerissenen Galgenstrick, 1937)。一个罪行累累的强盗居然逃离了绞刑架，在佛朗哥的军队中成了模范士兵。但是他的恶性未改，只不过现在所干的坏事都是"合法"的了。小说对佛朗哥的法西斯军队进行了辛辣的讽刺。

流亡期间，韦弗尔在法国南部海滨渔村萨纳里创作了长篇小说《被侵吞的天空》(Der veruntreute Himmel, 1939)和中篇小说《一封淡蓝色笔

迹的女人来信》(Eine blaβblaue Frauenschrift,写于 1940 年);在美国加利福尼亚创作了长篇小说《贝娜黛特之歌》(Das Lied von Bernadette, 1941)和乌托邦小说《未降生者之星》(Stern der Ungeborenen, 1946)等。

《一封淡蓝色笔迹的女人来信》是一部爱情和忏悔小说。主人公收到一封淡蓝色笔迹的女人来信,信中请求他给一位少年以帮助。来信者是他十五年前的情人,当时他狂热地爱上了这位姑娘,欺骗了她的感情,同她生了一个孩子。关于这个需要得到帮助的少年,信里虽然没有多说,但他认定必然就是他的孩子无疑。这时的他,官场顺利,有了漂亮的妻子和可观的财产。这封来信唤醒了主人公的回忆,让他体验到一种犯罪感,使他顿时陷于惊恐、担忧和对青年时代所犯罪过的痛苦的追悔之中。他面前有两种选择:承认事实,他现有的一切就要付诸东流;掩盖事实,他将永远承受精神上的惩罚。后来他去拜访了这位前女友才知道,需要帮助的那位少年并不是他的孩子,而是她的一位女友的儿子;他自己的儿子早在十五年前就死了。他一下子如释重负,感到浑身轻松和解脱,因为惟一可以作为他罪愆的证物,当年"爱情"的果实已经永远消失了。小说情节发生的 1936 年,正是纳粹反犹排犹的高潮期,小说的故事就是在这样的时代背景下展开的。作为犹太人,作家对纳粹的反犹排犹政策进行了批判和谴责。这部小说是韦弗尔后期最优秀的作品之一,小说所表现的主人公对青年时代过错的追悔、并在精神上受到严厉惩罚的主题,与《中学同窗》极为相似。

《贝娜黛特之歌》是韦弗尔最成功的小说之一。贝娜黛特是法国卢尔德天主教的虔诚女信徒,传说她 14 岁时曾看见圣母显灵。后来卢尔德建了教堂,以资纪念。流亡期间,韦弗尔曾在朝圣城市卢尔德等待去美国的签证。在那里他曾立下一个有名的誓言:如能逃脱纳粹的魔掌获救,就写一本关于圣贝娜黛特的小说。他成功流亡美国后,创作了《贝娜黛特之歌》,实现了自己的誓言。作家在小说的前言中说,尽管他是犹太人,不是天主教徒,但是他仍然鼓起勇气来创作这部小说。在作品中,他通过塑造的人物,描写了各种恐惧、渴望和期待,他将贝娜黛特在洞中见到圣母显灵的景象写得非常真实,而且采用了基督教的语言,这对一个非基督徒来说,是极其不易的。韦弗尔写的这个宗教故事,颂扬了人类善良的本性,小说中所写的感情、希望和恐惧也是人们所共有的,作

家赋予了这个宗教故事以普遍的意义。小说在美国出版后,大受欢迎,成了畅销书,几个月内就售出四十多万册。美国20世纪福克斯影片公司 (Twentieth Century-Fox Film Corporation) 购买了影片拍摄权,并于1943年将小说改编成电影,获得成功。美国报纸和电台发表了大量评论和对韦弗尔的访谈录。小说的收入大大改善了韦弗尔的经济状况,他在好莱坞贝弗利希尔斯 (即贝弗利山,Beverly Hills) 买了一座设备齐全的别墅。

乌托邦长篇游记小说《未降生者之星》是韦弗尔小说的收官之作,作家去世前两天才完成。小说情节发生在公元10万年的遥远未来,这就给了作家无限的驰骋空间。那是一个后技术时代,技术的发展已经到了匪夷所思的程度,不过,一切也都会消失,都将重新开始。那时的"人"已经无所不能,这个似乎完美无比的未来文明也极易走向它的反面——暴力和战争。在这部小说中,作家思考的是全人类的问题,是人类在未来的生存问题,是精神与技术同步发展的问题。小说通过离奇的情节和讽喻的形式告诫人们,要以我们这个时代为鉴,批判地看待未来的技术发展和文明的前景。在小说中,作家创造了一种"反乌托邦"的效果。

(五) 布鲁诺·弗兰克

1933年希特勒上台后,布鲁诺·弗兰克(Brunno Frank)遭到纳粹的迫害,并于同年踏上流亡之路,先后在奥地利、瑞士、法国、英国逗留,1939年到了美国加利福尼亚,于1945年6月13日在第二次世界大战快要结束时去世。

在流亡期间,弗兰克创作的两部反法西斯长篇小说所取得的成就特别引人关注:一部是长篇历史传记小说《塞万提斯》(Cervantes,1934),另一部是现实题材的时代小说《旅行护照》(Der Reisepaβ, 1937)。《塞万提斯》是布·弗兰克继20年代写了《特伦克》(1926) 之后创作的第二部长篇历史小说。在这部充满内在反法西斯精神的小说中,作家以前小说中的那种既有历史感,又联系当前现实,并注重对人物进行心理分析的艺术特色达到了高峰。小说描写了塞万提斯成长的崎岖道路:1569年他来到罗马,担任红衣主教朱利奥·阿夸维瓦(Kardinal Giulio Aquaviva) 的侍从,后来入伍,参加了1571年勒班陀湾 (Lepanto) 的海战,战胜了土耳其

海军。从意大利回西班牙的途中，他落入海盗的手中，被带到阿尔及尔，关了五年，他家里花了大量赎金才使他获释，返回西班牙。这时，他在勒班陀湾的战功已成过去，他身无分文，又要从事繁重的劳动。他深感厌倦和绝望。这期间，塞万提斯结了婚，婚后生活并不快乐，小说中写他常常到酒馆去跟农民待在一起，渐渐获得了他们的信任，了解到他们艰难的生活。他曾在洛佩·德·维加(Lope de Vega)的马德里剧院担任编剧，但是很不成功。为了不至于挨饿，后来，他担任了王家税收员。这是个招人骂、招人恨的差使，但他却因此走遍了全国，后因财务问题被关进王家监狱。在囚禁期间，他构思了长篇小说《堂吉诃德》(Don Quijote)。

弗兰克在小说中是把塞万提斯作为人来描写的。塞万提斯本想得到升迁，在上层社会争得一席之地，但他一再遭受挫折，最后失去一只胳膊，弄得残贫交加，还两次被监禁，以致对生活感到失望，但他终于写出了西班牙文学的伟大作品。弗兰克这部小说成功之处在于通过对塞万提斯曲折的生活经历和神奇冒险故事的描写，刻画了塞万提斯这位与人民紧密联系的人道主义作家的形象，并将他与两种人做了对照：将他的深邃与其他同代作家的浅薄相对照；将他的正义和善良同腓力二世的邪恶和残暴相对照。这两个对照中又以后者为主线。小说中描写了西班牙国王腓力二世的残暴统治，他施行的恐怖政策，他极端的偏执狂以及宗教裁判所的残暴，不啻是希特勒法西斯专政的现实图画。在善与恶持续不断的斗争中作家展示了人类历史的进程。小说始终充满人道主义激情和乐观主义精神，这表明小说的作者坚信，正义必将战胜邪恶，人道主义必将战胜专制主义，反法西斯斗争终将取得胜利。但小说对塞万提斯这个正面形象的塑造有些抽象，对此卢卡契在《人民性和真实的历史精神》和《历史小说中新人道主义发展的远景》等论文中曾对此提出过批评意见，并分析了产生这一弱点的原因。

布·弗兰克的反法西斯现实题材小说《旅行护照》的出版特别引人关注。小说描写纳粹统治期间德国的情况，通过一个行动小组的反抗活动来表现留在纳粹德国的反法西斯战士的命运。1939 年发表的《把谎言当做国家原则》(Lüge als Staatsprinzip) 是作家惟一的政论，文章对希特勒的法西斯统治进行了抨击。流亡期间他创作的另一部长篇小说《女儿》(Die Tochter, 1943) 描写 20 世纪犹太人的命运，他还写了电影脚本

《巴黎圣母院的敲钟人》(Der Glöckner von Notre-Dame, 1939) 等作品。

（六）利翁·福伊希特万格

利翁·福伊希特万格(Lion Feuchtwanger, 1884—1958)是一位获得巨大成功的作家,他善于用历史来解释当代现实。他的历史小说和现实题材小说印数高达几百万册。他还创作了二十多部戏剧,以及文论和文学评论。他是最重要、影响最大的流亡作家之一,政治嗅觉也比大多数流亡作家更灵敏。

福伊希特万格出身于慕尼黑犹太家庭，曾在柏林和慕尼黑学习德国语言和文学(1903—1907 年),获博士学位。由于大学对犹太人的限制,他放弃在大学执教。1908 年创办文化刊物《明镜》(Der Spiegel)。1912 年同玛尔塔·勒夫勒 (Marta Loeffler, 1891—1987) 结婚。1914 年第一次世界大战爆发时,他和夫人正在突尼斯旅游,被法军监禁,但他成功脱逃,回到德国。由于他有胃溃疡,眼睛又近视,所以被免除服兵役。这期间 (1909—1916 年) 他为《戏剧舞台》周刊撰写戏剧评论,他的评论文章大多具有政治内容,他是最早的反战人士之一。1918 年他参加了十一月革命。

20 世纪初福伊希特万格就开始了文学活动,1903 年他出版了小说集《孤独的人》(Die Einsamen)。他的早期创作受到唯美主义和表现主义的影响。第一次世界大战中他以《和平》(Friede, 1918) 和《战俘》(Die Kriegsgefangenen, 1919) 等剧本呼吁和平,反对战争。长篇对白小说《托马斯·文特》(Thomas Wendt, 1920) 以德国十一月革命为背景,描写一位表现主义诗人战后所走的道路:从勇敢地投身革命洪流,到后来因革命失败而脱离政治。显然,作家以此表现了他自己战后革命幻想破灭的过程。显然,作家意识中的犹太神秘主义哲学和东方文化、哲学中的无为思想(作家曾学过梵文)不仅影响到小说主人公从“有所作为到无所作为”的生活道路,也影响到作家下一部小说中主人公的行为方式。1923 年,他和布莱希特合作,根据马洛 (Christopher Marlowe) 的剧本改编了《英国爱德华二世的生平》(Leben Eduards des Zweiten von England, 1924)。

最早给作家带来世界声誉的是两部历史小说:《犹太人徐斯》(Jud Süβ, 写于 1922 年,1925 年出版) 和《丑陋的女公爵》(Die häβliche Her-

zogin Margarete Maultasch, 1923)。对福伊希特万格来说,他所以对历史题材感兴趣,主要是因为它可以作为"戏装",用来将历史同现实进行对照,而不是单纯为了历史本身。他的这一原则不仅适用于上述两部,也适用于他后来的历史小说。

《犹太人徐斯》的故事发生在1732年的符腾堡。徐斯是个有一半基督徒血统的犹太人(他母亲是犹太人,父亲是笃信基督教的德国大元帅),后来成了符腾堡公国的财政顾问和大公的宠臣。位高权重的徐斯,干了很多坏事,引起众怒。后来,在激烈的政治斗争中,他被他的政敌抓了起来,在1738年的一次引起轰动的审判中被判处死刑。其实,他只要说出自己是非犹太血统,就可免于一死,但他却保持沉默,坚持自己的犹太教信仰。还有,徐斯被判处死刑后,本有机会逃脱,但他没有这样做。这里,"无为"思想又起了作用。《犹太人徐斯》这部小说的中心思想是:无论犹太人是否掌握权力,他们都不会得到安全,最终都会被杀死。作家以这个历史事件来同现实进行对照,隐喻瓦尔特·拉特瑙(Walter Rathenau, 1867—1922)的遭遇。拉特瑙,德国著名政治家,曾任魏玛共和国复兴部长(1921)和外交部长(1922),但他是共和派和犹太人,因而于1922年遭右翼反犹主义和民族主义分子暗杀。在小说中,作家赋予他描写的历史事件和刻画的人物以现实意义。小说中描写的18世纪符腾堡公国大臣的残忍、淫荡、堕落,以及价值观念的崩溃和公国文化生活的氛围等等,都是魏玛共和国时期政治和社会生活的写照。小说出版时,德国的反犹主义还没有发展到灭绝种族的程度,那时仍有一些犹太人在德国的社会、文化和政治生活中居于显著地位。但作家以其特有的政治敏感和洞察力,预见到灭绝人性的种族主义在德国的萌动,而且它在某个时刻必将在欧洲肆虐。小说中,徐斯的前半生有过不少劣迹,这成为纳粹反对犹太人的借口。纳粹对小说进行歪曲篡改后,于1940年拍成电影,用来进行反犹宣传。对人物进行深刻的心理分析,是这部小说的显著特点,这一特征也一直表现在他以后的作品中。

《丑陋的女公爵》的故事发生在14世纪,描述蒂罗尔女公爵玛格丽特·毛尔塔施由于容貌丑陋,生活极其孤独。后来,其政治计划失败后,她被流放,在一间简陋的农舍中度过余生。她成了一个贪婪、丑陋的老太婆,还得了嗜食症。小说写了当时的政治形势,以及各公国之间的争

斗，故事情节复杂，场面壮观、众多，但情节始终是围绕女公爵玛格丽特展开的，既表现了她的政务和治国才能，也描写了她后来精神上的堕落，成功地塑造了女公爵玛格丽特十分复杂的性格，赋予历史以生命。

1932年福伊希特万格到美国作巡回演讲，1933年在美国得知希特勒攫取政权的消息时，感到非常震惊。纳粹剥夺了他的公民权，抄了他在柏林的家，掠夺并没收了他的财物，他的许多手稿也丢失了，其中包括《约瑟夫斯》长篇小说三部曲的第二部。作家被迫流亡国外。他到了法国南部海滨渔村萨纳里。1940年以前这里曾是德国流亡文学的中心，大批知名作家都曾在那里待过。1936年至1939年，他和布莱希特、布莱德尔在莫斯科创办德国流亡者杂志《言论》。1940年法国贝当政府投降希特勒德国，纳粹军队侵占法国，福伊希特万格被捕，被关进集中营。几个月后他在夫人玛尔塔和美国友人的帮助下从集中营逃出，躲在马赛，9月同亨利希·曼夫妇、戈洛·曼，以及韦弗尔夫妇一起，历经艰难险阻，徒步翻越比利牛斯山，逃离法国，经西班牙和葡萄牙，于10月4日从里斯本乘海轮离开欧洲，踏上流亡美国的航程。从1941年2月起，他住在洛杉矶，1943年迁往洛杉矶的帕西菲克帕利塞兹(Pacific Palisades)。在美国麦卡锡主义(McCarthyism)横行时期，福伊希特万格被列入黑名单，说他有"共党"嫌疑。由于美国拒绝他加入美国国籍，所以他一直未离开美国。

福伊希特万格对政治非常敏感，30年代初他就开始以自己的作品同正在崛起的纳粹主义作斗争。1930年，他出版了当代题材的小说《成功》(Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz)，它与在流亡期间发表的《奥本海姆兄妹》(Die Geschwister Oppenheim, 1933) 和《流亡》(Exil, 1940)合称长篇小说三部曲《候车室》(Romantrilogie Der Wartesaal)。这三部"时代小说"是他的名著。《成功》的副标题是"一个省的三年历史"。小说围绕1921年到1924年巴伐利亚战后动乱时期艺术史家克吕格遭受迫害的事件展开，反映了魏玛共和国初期错综复杂的政治形势和纳粹势力的兴起。小说中各种社会力量的代表人物都参与到了争取释放克吕格的行动之中。他们之中有共产党人、民主激进派，也有资产阶级民主派，他们的政治观点和行为方式各不相同。作家在小说中表明了坚决反对法西斯主义的立场。小说中描写的"真正德意志人"(意指纳粹分

子)党的领袖库茨纳善于歇斯底里地虚张声势,编造谎言,蛊惑宣传,他因发动政变而一度被捕。显然,这个人物是影射希特勒的。希特勒于1923年慕尼黑啤酒馆暴动失败后曾被监禁在兰茨贝格监狱。小说的现实意义在于揭露了潜在的法西斯主义的危险性,并指出法西斯主义是资产阶级思想和非理性主义的一种表现。

《候车室》三部曲的第二部《奥本海姆兄妹》1948年战后第一版改名为《奥珀曼兄妹》(Die Geschwister Oppermann),小说写于希特勒上台之后不久,纳粹的种族迫害问题是小说的中心。古斯塔夫·奥珀曼博士是犹太作家和文学批评家,他是柏林一家家具商号的大当家和这个犹太大家庭的长者。纳粹掌权以前,这一家不问政治,过着舒适的资产阶级生活。但是纳粹统治给这个大家庭带来了厄运,大家庭成员成了纳粹血腥恐怖的受害者。古斯塔夫·奥珀曼在朋友的建议下流亡国外。开始,他对纳粹掌权者还心存幻想,以为他对德国文化所做的贡献是会受到他们尊敬的。随后,纳粹的倒行逆施、血腥残暴使他看清了法西斯"谎言加暴力"的真面目,认识到"残暴的不是人民,而是法西斯政府"。为了改变以前不问政治的态度,他持假护照重新回到德国,进行抵抗斗争,但是失败了。被捕后,他被关进集中营,受到严刑拷打,经友人的营救,他出了狱,但被驱逐出境,不久就去世了。作家对奥珀曼一家的悲惨命运怀着深切的同情,深刻揭露并强烈谴责了法西斯的血腥残暴。福伊希特万格在《历史小说的意义和无意义》(Vom Sinn und Unsinn des historischenn Romans)中说,在第一部小说中,主人公所走的是一条"从有为到无为,从行动到观察"的道路,而在《奥本海姆兄妹》中他则注重描写了主人公从观察者到行动者的转变。看来,作家自己和小说中的主人公都认识到,消灭法西斯只有靠行动,而不是言论。这样,三部曲的第一部《成功》的反法西斯主题就得到了深化和加强。这部小说是最早描写纳粹上台后迫害犹太人、对纳粹推行的种族灭绝政策进行谴责的文学作品之一。

《候车室》的第三部《流亡》的情节发生在1935年的巴黎,描写德国作曲家特劳特魏恩(他不是犹太人)同他的夫人和儿子一起流亡巴黎、参加反法西斯斗争的故事。小说一方面描写了大多数流亡者恶劣而悲惨的处境,同时也对纳粹分子及其追随者的厚颜无耻和嚣张气焰进行了揭露。作曲家在得知他做新闻工作的朋友在瑞士出差期间被纳粹分

子绑架押回德国的消息后，就在报上发表文章，揭露纳粹的卑鄙行径；作曲家的儿子是坚定的共产党人，他把反希特勒的人联合起来，开展营救活动，德国流亡者还举行声援大会。国际上，包括瑞士当局也向纳粹提出了抗议，最后斗争取得了胜利。作曲家对他儿子的信念虽然还有所保留，但是真理确实在他们一边，人类的未来是和社会主义联系在一起的。评论家指出，《流亡》这部小说说明，作家这时转向了社会主义。作曲家特劳特魏恩以自己的经验证明，参加反法西斯斗争不仅没有影响自己的艺术创作，反而激发了他的音乐创作热情，他把他的这一经验融入了他的《候车室交响乐》之中。整个三部曲以这部交响乐的演出而结束。

福伊希特万格把这部系列小说冠名为《候车室》是有其象征意义的。作为历史进程中的旅客，德国人正在候车室等待驶往旅程目的地的列车。候车室象征最令人讨厌的等待和过渡时刻，在这段时间里旧事物还没有死亡，新事物尚未诞生，这段时间"真是一个糟糕的候车室"。在系列小说的第一部中，作家还认为，改变资本主义社会毋需用暴力，可以通过理智以潜移默化的方式来进行。但是，1939 年他在《流亡》的后记中却得出了另一个结论：荒谬的暴力统治必须以暴力来将它摧垮，并代之以一个理智的制度。

福伊希特万格在流亡期间创作的另一组长篇小说三部曲《约瑟夫斯》(Josephus, Roman-Trilogie)，包括《犹太人的战争》(Der jüdische Krieg, 1932)、《儿子们》(Die Söhne, 1935) 和《这一天即将到来》(Der Tag wird kommen, 英文版 1942，德文版 1945；1952 年改名为《受称赞的国家》,Das gelobte Land)三部长篇历史小说。《犹太人的战争》是作家 30 年代完成的描写约瑟夫斯的两部小说的第一部，1933 年 3 月纳粹分子在查抄并洗劫他家的时候，毁掉了小说第二部的手稿。作家在谈及此事时说道："失去的第二部分照原样恢复是不可能了。我在民族主义和世界公民意识这个《约瑟夫斯》的主题上，增加了学到的一些东西，材料超出了原先的框框，无奈，我只好将它分成三部。"

《约瑟夫斯》的故事发生在纪元 1 世纪下半叶。《犹太人的战争》完成于希特勒上台前，描绘了犹太民族的一派悲惨的景象：耶路撒冷遭破坏，犹太国家被摧毁。小说中犹太教士和历史学家约瑟夫斯由于具有世界公民意识，因此脱离了犹太教，效力于信奉基督教的罗马帝国，受到

罗马人的赏识,同时也遭到犹太人的咒骂和蔑视。但作家关注的是现实政治,在历史外衣的覆盖下,他针对魏玛共和国时期的社会发展情况,对民族主义、沙文主义和反犹主义进行了批判,并提出各民族和睦、平等相处的世界公民思想来与之相对抗。然而他的世界公民思想远离了当时的社会问题,具有浓厚的书卷气。

《儿子们》是在纳粹统治时期产生的,所以改变了作品原来的构思。约瑟夫斯对自己的世界公民意识,他的贵族和精英思想以及关于精神优于现实社会运动的种种观点产生了怀疑。他无法把犹太人和世界公民、把犹太的东方文化和罗马的西方文化、把感情和理智统一起来。犹太教和基督教的调和在他自己的两个儿子身上就行不通:他与犹太妻子所生的儿子对犹太教义并不感兴趣,倒是热衷于父亲书里描写的犹太人的作战技术,还居然造出了一门具有实用功能的大炮模型,结果有次因玩大炮出了事故而丧生;他与罗马妻子生了一个儿子,因为他的这位妻子对犹太人的成见根深蒂固,所以儿子受的完全是罗马基督教的教育,结果他被培养成了一个狂热的反犹主义者。第二部小说中,作家着重刻画了约瑟夫斯既要保持其犹太教信仰,又要做一个罗马公民的两难处境,他觉得无论是罗马人还是犹太人,都不把他看成自己人。

《这一天即将到来》描写专制残暴的罗马图密善皇帝 (Kaiser Dimitian) 的恐怖统治,以此喻指希特勒的恐怖政权。这时年已五十的约瑟夫斯放弃了世界主义的调和思想,写了一本赞美犹太民族的历史著作。最后,他毫不犹豫地离开了罗马,回到故乡去参加人民起义。途中他落入罗马巡逻队之手,被折磨致死。他那世界公民理想,以及他那调和东西方文化的理想失败了。构成长篇小说三部曲《约瑟夫斯》背景的是当时罗马帝国对巴勒斯坦的奴役,以及在罗马,特别是在罗马朝廷上所发生的历史事件。然而,作家并不是单纯地反映过去的一个历史时期,而是在历史事实的基础上,通过艺术塑造来回答当代的种种哲学和政治问题:知识分子在人民中的地位,以及艺术与政治、精神与权力、精英与群众、民族主义与世界主义、消极的思考与积极的人道主义、本能与理智、正义的与非正义的战争等各种关系。福伊希特万格所以要在三部曲中研究犹太民族现象,一方面是为了总结他自己的流亡经验,另一方面是要以一个有历史依据的犹太民族的形象来反对纳粹的反犹宣传。

除了两组长篇小说三部曲之外，福伊希特万格在流亡时期还创作了长篇小说《伪尼禄》(Der falsche Nero, 1936) 和《西蒙》(Simone, 1944)。《伪尼禄》也是一部以古喻今的历史小说,它对残暴的法西斯独裁统治进行了尖锐的抨击。罗马帝国国王尼禄是个凶险的暴君。前元老院元老瓦罗有个长得酷似尼禄的奴隶特棱茨,尼禄死后,瓦罗就利用特棱茨充当尼禄来作为自己的政治工具,导演了一场骗局。在瓦罗的操纵下,这个假尼禄成了不可一世的"领袖",他与残忍而又野心勃勃的以前的军队头目、现在被任命为将军的特雷波恩,以及瓦罗以前的助手、当了国务秘书的阴险、狡猾的克诺普斯狼狈为奸,最后阴谋败露,被处死。小说中有许多描写是影射纳粹统治的,假尼禄特棱茨、特雷波恩和克诺普斯这"三头政治"让人想到希特勒、戈林和戈培尔这三个法西斯魔王。小说鲜明地表达了作家对法西斯主义的深切痛恨，他在这部作品中营造了一种滑稽而荒诞的历史氛围,透过历史的伪装,以古喻今,预示希特勒以及其他纳粹"领袖"必然会落得与假尼禄同样的下场。《西蒙》是一部当代题材的时代小说,取材于法国抵抗运动,歌颂少女西蒙身上所体现的法国人民反法西斯的英勇精神。

福伊希特万格似乎特别偏爱长篇小说三部曲这种形式。战后他又创作了由《支持美国的武器》(Waffen für Amerika,1947;1950 年改名为《葡萄园里的狐狸》,Die Büchse im Weinberg)、《戈雅》(Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis, 1951) 和《愚人的智慧：卢梭之死和被神化》(Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau, 1952) 这三部长篇历史小说组成的《革命三部曲》(Revolutionstrilogie)。三部曲的总标题就标示了这三部小说的主题是社会历史的进步,是革命。三部曲描绘了一幅人民群众起主体作用的历史进步的画卷，并多方位地深入探讨了艺术和人民、革命思想和创造历史的行动等关系。《葡萄园里的狐狸》歌颂美国的独立战争,同时反映了 1776 年至 1778 年法国人民对美国独立战争的支持,还描写了法国路易十六的宫廷生活。《戈雅》以 18 世纪出身于民间的西班牙画家戈雅为主人公。他在当了宫廷画师后,看穿了贵族利己、残酷和冷漠的内心世界,目睹了宗教裁判所对自由思想的扼杀,思想认识有了很大提高,明确了艺术的社会意义和艺术家的责任。小说表现了戈雅的艺术人生之路,也就是小说的副标题

所示的“艰难的认识之路”:坚持艺术为真理、为社会公正和为人民。在谈到这部小说的创作动机时，福伊希特万格曾说:“在考察戈雅的生活和创作时,久久萦绕在他心头的,是明显地体现在性格和创作上的那种缓慢和艰难的转变。”这个转变反映了艺术家和艺术与社会的关系。这始终是福伊希特万格毕生对之进行思考和研究的一个现实主题，在这部小说里他令人信服地证明了社会存在与个人觉悟、艺术与政治的关系。《愚人的智慧:卢梭之死和被神化》描写一个年轻贵族的生活道路:1778 年成为卢梭的追随者,在法国大革命时期参加了雅各宾派。小说还描写了哲学家卢梭的生活、痛苦和奋斗,并令人信服地显示了进步思想与人民群众的斗争相结合所产生的巨大威力。

除此之外,战后他还创作了长篇小说《西班牙故事》(Spanische Ballade, 又名《一个托莱多犹太女人》,Die Jüdin von Toledo,1955)、《耶弗塔和他的女儿》(Jefta un d seine Tochter, 1957) 以及剧本《寡妇卡帕特》(Die Witwe Capet, 1956) 等。

福伊希特万格是以历史小说获得盛名的作家。他的小说,无论是当代题材还是历史题材,总是紧紧抓住知识分子与时代的社会运动、与群众的关系,以及艺术和艺术家与政治的关系这个主题,弘扬人道主义精神。在历史小说中,他关注的也是现实生活,历史只不过是表现当代各种冲突的一种手段而已。他曾说,他描写历史从来不是为了单纯的历史本身。在他的小说中,历史只是装饰现代人灵魂的服装。他在历史小说中倾注自己的感情，塑造历史的艺术形象来回答当代的种种哲学和政治问题,并通过历史这面镜子,看到人类社会发展的规律和自己在现实斗争中的位置。福伊希特万格的小说情节曲折，对人物的心理分析深刻，而对文化历史的传统和对社会状况的广泛分析在大多数情况下都是为了回答当代政治、社会和精神问题。

(七) 埃利亚斯·卡内蒂

埃利亚斯·卡内蒂 (Elias Canetti, 1905—1994),英籍德语作家,虽然他的代表作长篇小说《迷惘》(Die Blendung, 1935) 早在 30 年代就出版了,但在一段很长的时间里反响不大,直到 1963 年出了第三版以后,才开始受到德语国家广大读者和评论界的重视,影响日益扩大,使他获得了毕希纳奖 (1972) 和诺贝尔文学奖 (1981),并确立了卡内蒂在世界文

学史上的地位。

卡内蒂是一位名副其实的世界作家，他童年和青少年时代的居住地就像是临时旅店似的经常变换。他出生于保加利亚的鲁斯丘克(Rustschuk)，祖先是居住在西班牙的犹太人。1911年随父母前往英国曼彻斯特，第二年10月父亲去世，1913年随母亲前往奥地利维也纳。1916年因无法忍受奥地利人的战争狂热，又迁往瑞士的苏黎世，1921年搬到德国。卡内蒂在法兰克福读完中学，1924年进入维也纳大学攻读化学，1929年获化学博士学位。此后便在柏林一家出版社做翻译工作。1938年纳粹德国吞并奥地利，卡内蒂离开维也纳，经巴黎流亡到伦敦。此后他没再回到过奥地利。战后伦敦和苏黎世是他的常住地，1994年在苏黎世逝世。从卡内蒂的经历中，我们至少可以发现以下三点：第一，他是在保加利亚、英国、奥地利、瑞士和德国等国家长大的，是位真正的“世界公民”；第二，他受过多种语言的教育，除了西班牙语、法语和英语，从8岁开始又学了第四种语言——德语，此后他主要以德语写作，并把德语视为他的母语；第三，他熟悉和了解欧洲的文化和传统。他是在瑞士、德国和奥地利受的教育，结识了卡尔·克劳斯、布莱希特、赫·布罗赫和穆西尔等德、奥作家。他在获诺贝尔文学奖时发表的演说中，特别感谢克劳斯、卡夫卡、穆西尔和布罗赫等四位作家，说没有他们的影响他便不可能站在这个领奖台上。由此可见他与德语文学的渊源之深远。此外他对中国历史和先秦诸子百家，特别是儒家也很有研究，他的代表作《迷惘》的主人公就是一位汉学家。

卡内蒂在获得博士学位后，1930年就开始构思创作八部长篇系列小说，总名为《疯子的人间喜剧》(comédie humaine of madmen)。这一构思并非他一时的心血来潮，而是源自生活，有感而为。1928年夏天，在大学放假期间他来到柏林。在三个月的逗留中，他看到这个光怪陆离的大都会的男男女女就像一群疯子，他们不仅毫无顾忌地表露自己的内心世界，甚至还公开谈论赤裸裸的情欲。在柏林他获得了对整个欧洲世界的印象是“一个疯子的世界”。1929年他又在柏林待了三个月，经过仔细观察，他未来小说中的一些人物渐渐凸现出来了。1931年他就完成了系列小说的第一部《迷惘》(1935)，小说以怪诞的手法描写精神与现实的冲突。这部作品1935年的初版(维也纳)和1948年的第二版(慕尼黑)都

没有引起什么反响,直到1963年第三版(慕尼黑)出来后,才开始在德国和其他德语国家产生影响,得到评论界的好评。

《迷惘》的故事发生在维也纳,小说的主人公彼得·基恩是位汉学家,他爱书如命,为了保护自己的藏书而和女管家苔莱泽结婚。然而这位愤世嫉俗、洁身自好的学者却屡遭既贪婪又狠毒的妻子的欺骗和凌辱,非但财产被她霸占,还被赶出家门,在精神和肉体上备受折磨。她刚把基恩赶出去,就和看门人普法夫姘居。而普法夫以前是警察,更是个心狠手辣的家伙,后来基恩落入此人之手,被当做精神病人囚于斗室之中,受到残酷虐待。后来基恩虽然被他从巴黎赶来的弟弟救了出来,但是对于这个疯狂的世界和那个尔虞我诈的社会,他心里充满迷惘和恐惧,最后连同自己心爱的藏书一起葬身于大火。小说形象地再现了那个金钱至上的疯狂世界,揭示了那个社会中由于贪欲所导致的人性的丧失,对法西斯的崛起向世人做出了警示。批评家赖纳·维尔德(Reiner Wild)在谈到《迷惘》的主题和影响时说:"《迷惘》中乌七八糟的恶人世界显然是对正在来到的历史所做的明确预言。在看门人和前警察普法夫(苔莱泽的帮凶)的残忍中就已经存在了集中营的现实;那位执拗地沉迷于书籍世界、不问世事的知识分子彼得·基恩被激进小市民的'夺权'碾得粉碎,而长期不愿对战前欧洲的法西斯倾向,尤其是不愿对负有罪责的知识分子盲目性的法西斯倾向做出诊断,这就是为什么直到1963年以后卡内蒂才被认为是位具有当代意义的作家的一个原因。"

卡内蒂完成《迷惘》以后,接着就开始他的戏剧创作,写出了剧作《婚礼》(Hochzeit, 1932年完成,1964年发表)、《虚荣的喜剧》(Komödie der Eitelkeit, 1933/1934,1964年发表)和《死期已定的人》(Die Befristeten,1952/1953,1964年发表)。在这些作品中,作家以其独特的语言揭下社会习俗的假面具,用怪诞的手法寓言式地表现一个中心思想:世界是荒诞的。《婚礼》中,疯狂的占有欲和性放纵败坏了一切人际关系,正在举行婚礼的大厦突然倾倒,婚礼变成了资产阶级虚伪的死人舞。《虚荣的喜剧》通过某国颁布的销毁所有镜子的命令,含有寓意地表现了群体妄想的形成过程。《死期已定的人》表现的是卡内蒂作品中一再出现的死亡的主题。某国的人个个都知道自己的死期,他们脖子上都挂着一个小盒,里面写有出生和死亡日期。一个人偶然打开盒子,发现里面原

来空无一物。这下大家感到生命失去了保障,全国陷于一片惊慌之中。

1960年卡内蒂花费二十年时间写成的主要理论著作《群众和权力》(Masse und Macht) 出版了。早在20年代初卡内蒂在法兰克福上中学时曾目睹因通货膨胀而发生的街头暴动,因而对群众问题产生了兴趣,在进入维也纳大学的第二年(1925年) 就开始对"群众"这个社会现象进行研究了。1938年他移居英国后更是停下文学创作,潜心研究群体心理学和法西斯主义的诱惑问题。在《群众和权力》中,他通过对群众的性质和起源的研究,揭示出最根本的问题是群众对权力的信仰,1981年授予卡内蒂诺贝尔文学奖的授奖词指出:"而权力的核心正是争取继续生存下去。生存的死敌最终就是死亡本身, 这是卡内蒂在文学创作中所特有的、具有激情的力量紧紧抓住不放的主题。"

从1977年开始,卡内蒂发表了三部自传:《获救之舌》(Die geretttete Zunge, 1977)、《耳中火炬》(Die Fackel im Ohr, 1980) 和《眼睛的游戏》(Das Augenspiel, 1985),将个人的小世界融入时代历史的大世界之中,合"诗与真"为一体,充分显示了作家的叙事才能,评论界认为,这是卡内蒂创作上的又一个高峰。

1979年联邦德国授予卡内蒂旌尔殊勋勋章,1983年又授予他大十字勋章。

五　流亡时期的诗歌

流亡,这个在特定时代、特殊环境和特殊遭遇中发生的特殊事件,决定了这一时期诗歌的题材、内容和主题:表现对纳粹的憎恨,揭露纳粹的罪行,反映德国和世界人民同法西斯的殊死斗争,再现流亡的艰险与苦难,表达对祖国的怀念与爱恋,表现西班牙人民的解放斗争。流亡诗人有布莱希特、贝希尔、魏纳特、埃尔泽·拉斯克-许勒、马克斯·赫尔曼-奈塞和内莉·萨克斯, 此外还有以下几位: 鲁·莱昂哈德1939年至1941年被关押在法国勒维尔内(Le Vernet)集中营里的时候,除了创作了反映法国抵抗运动的第一部德国戏剧《人质》(Geiseln,1945)外,还写了近六百首诗,他流亡时期出版了《西班牙诗歌和日记》(Spanische Gedichte und Tagebuchblätter, 1938)、《德国必须活下去》(Deutschland muβ leben, 1944)和《德国诗歌》(Deutsche Gedichte,1947)等诗集;瓦尔特·梅林流亡

期间出版了《与你们对抗》(Und Euch zum Trotz ..., 1934)等诗集，他在1937年至1941年写的诗，后来收进了诗集《午夜来信》(Briefe aus der Mittelnacht, 1971)中；保尔·策希在阿根廷出版了三部诗集《拉普拉塔河畔的树》(Bäume am Rio de la Plata, 1936)、《新世界》(Neue Welt, 1939)和《流亡十四行诗》(Sonette aus dem Exil, 1948)；卡尔·沃尔夫斯克尔，这位与格奥尔格关系密切的"格奥尔格派"的核心成员，深受流亡之苦，最后双目失明，死于新西兰，他在流亡期间出版了《一个声音在说话》(Die Stimme spricht, 1934)，其他的诗收在战后出版的《致德国人》(An die Deutschen, 1947)、《流亡中的歌》(Gesang aus dem Exil, 1950) 等诗集中。特奥多尔·克拉默尔(Theodor Kramer)的《被逐出奥地利》(Verbannt aus Österreich, 1943)、阿尔弗雷德·克尔的《旋律》(Melodien,1938)和弗朗茨·特奥多尔·乔科尔的《黑色的船》(Das schwarze Schiff, 1944)都是抨击纳粹统治、再现流亡情景的诗集。流亡诗人们政治态度、宗教信仰、美学观念、个人遭际等各不相同，所以诗歌题材、思想、形式和风格也出现多样化的格局。流亡时期诗歌创作的一个显著特点，从总体上来说是先锋派诗歌、卡巴莱诗歌消退，诗歌的形式向传统回归；在题材上哲理诗、爱情诗减少，讽刺诗、政治诗增加。这些变化与语言环境、出版条件、读者(或听众)、时代氛围等等有着直接的关系。

(一) 埃里希·魏纳特

埃里希·魏纳特(Erich Weinert, 1890—1953)，生于马格德堡，他父亲是工程师，社会民主党党员。早年在机械厂当学徒，由于他对艺术的爱好，后在马格德堡工艺美术和手工业学校学习，1912年毕业于柏林皇家艺术学校，通过国家考试获得美术教师资格。1913年被征召去服兵役，第一次世界大战爆发后他上了战场。1921年魏纳特开始在刊物上发表政治讽刺诗，并经常在工人集会上和莱比锡曲颈瓶卡巴莱(Das Kabarett Retorte)朗诵自己的诗歌，获得很大成功。1923年魏纳特来到柏林寻求发展。他在柏林艺术家卡巴莱 (Künstler-Kabarett)登台演唱，并在有成千上万人参加的体育宫群众大会上朗诵诗歌。从此，魏纳特声名鹊起。他这几年的诗歌分别收入《时代的哈哈镜》(Der verbogene Zeitspiegel, 1922)、《上天恩赐的梭子鱼及其他垃圾》(Gottesgnadenhecht und andere Abfälle, 1923) 和《笑料》(Affentheater, 1925)等诗集。

20年代中期以后，魏纳特积极投身无产阶级革命运动，1928年参加德国无产阶级革命作家联盟，1929年加入德国共产党（他曾于1924年加入社会民主党）。魏纳特继续写诗和在群众集会上朗诵诗歌，至1933年他上台朗诵了两千多次，他组织的"魏纳特晚会"受到极大欢迎。他这一时期的诗仍以讽刺诗为主，诗歌讽刺和批判的深度和准确性都超过了前一时期。他的诗简朴、热情，具有很强的现实针对性，继承了德国政治抒情诗和巴黎公社诗歌的传统，在工人运动中反响很大。1930年出版的著名诗集《埃里希·魏纳特发言》(E. W. spricht)代表了诗人的创作成就。在这本诗集中诗人戳穿了魏玛共和国民主的假面具，揭露了民族沙文主义和法西斯主义发动新战争的阴谋，诗集的影响很大。《日常谣曲》(Alltägliche Balladen, 1933)中的诗歌，对魏玛共和国镇压群众等许多"日常事情"进行讽刺，其中的诗大多在1933年以前就已发表。魏纳特的诗歌所产生的巨大政治影响引起了当局的不安，诗人多次受到迫害。他的《红色韦丁》(Roter Wedding,1929)和《秘密行军》(Der heimliche Aufmarsch, 1929)等闻名的战斗歌曲影响更为巨大。"韦丁"是柏林的一个工人社区，1929年5月1日至3日，反动警察在韦丁以及另一个工人社区"新科伦"共枪杀32人，魏纳特的这首《红色韦丁》就是在五月血案发生之后写的，号召工人阶级起来同阶级敌人进行斗争，诗里的重复唱段写道：

红色韦丁，向你们致敬，
同志们，握紧拳头！
将红色的队伍站紧，
胜利的日子就不再遥远！
我们社会主义者
终于战斗在同一战线！
工人兄弟，共产党员，
红色战线！红色战线！

《秘密行军》一针见血地指出法西斯正在加紧战争准备，法西斯军队正在开上战场，进行反对无产者的战争。诗人号召工人、农民拿起武

器,"打垮法西斯的强盗军队","把劳动的红旗插遍田间和工厂"。

这些战斗诗歌发表后,由汉斯·艾斯勒(Hanns Eisler) 谱曲,到处传唱。这下魏玛共和国的大人们坐不住了,1931 年他们就以"煽动阶级仇恨,亵渎上帝和蔑视共和政体"的罪名对魏纳特提起诉讼,结果诗人被判处七个月内不准公开朗诵诗歌和发表演讲,他的唱片也被禁止发行。在国内外民主力量的抗议下,禁令才于 1932 年春取消。

1933 年纳粹上台后,魏纳特的家多次被抄,许多手稿被焚烧,其中有两千多首尚未发表的诗作,诗人被迫流亡瑞士、法国等地,1935 年旅居莫斯科。纳粹剥夺了魏纳特的德国国籍。

1937 年他参加了在西班牙召开的第二届国际作家保卫文化代表大会。同年参加国际纵队,支援西班牙人民的反法西斯斗争。在西班牙前线他创作了不少诗歌、小说和报告文学,并从西班牙语、俄语、法语和英语翻译了关于西班牙解放斗争的作品,这些作品后来均收入《同志集》(Camaradas, 1951) 一书。他的《国际纵队之歌》(Lied der Internationalen Brigaden) 广为传唱,成为一首经典战斗歌曲。1937 年他身负重伤,住进野战医院。住院期间他也没有停下手中的笔。1939 年他和国际纵队的其他战士翻越比利牛斯山脉时被拘捕,关押在法国南部的集中营里。在苏联和其他国家舆论的干预下,诗人不久即获释,重新回到莫斯科。

流亡期间魏纳特以诗歌作为武器,与法西斯作斗争,创作了《铺路石》(Pflastersteine, 1934)、《这一天将会到来》(Es kommt der Tag, 1934)、《红色战线》(Rote Front, 1936) 和《向黑夜呼唤》(Ruf in die Nacht, 1947) 等诗集。揭露法西斯的罪行,号召全世界人民团结一致,同法西斯进行殊死的斗争,这是魏纳特流亡期间作品的基本主题。诗人的诗歌都是从现实斗争中产生的,具有强烈的战斗性,像锋利的匕首,刺中一切反动势力的要害,同时他又满腔热情地为人类的崇高理想而讴歌,而奋斗。

第二次世界大战期间,他在前线向被欺骗的德国士兵做宣传工作,他把自己的诗歌印成传单,在前线散发,最著名的诗歌是《致德国士兵》(An die deutschen Soldaten, 1942)。在《抛开悲叹和耻辱!》(Genug des Jammers und der Schande! 1941)这首诗中告诉法西斯士兵,"祖国的敌人在你们背后",号召他们掉转枪口,因为"朝前射击,就是枪杀自己的祖国"。为了挽救成千上万充当炮灰的德国士兵的生命,他还同乌布利希

(Walter Ulbricht)和布莱德尔一起向斯大林格勒前线的德国士兵广播、喊话，规劝他们放下武器，走新生之路。后来他根据这段经历写成《斯大林格勒回忆录》(Memento Stalingrad, 1951)。1943年，魏纳特参与成立自由德国全国委员会，并担任主席。

1946年魏纳特回到柏林苏占区，身患重病，卧床多年。斯大林格勒前线战壕里的那些岁月在他身上留下了明显的痕迹，极大地损坏了他的健康。他分担了苏联人民的苦难，也亲身体验了战争的残酷。1950年他当选为民主德国艺术科学院院士。作为著名的政治诗人，他于1949年和1952年两度获得民主德国国家奖。

（二）约翰内斯·罗伯特·贝希尔

1933年纳粹攫取政权后不久就发生了国会纵火案，约翰内斯·罗伯特·贝希尔 (Johannes Robert Becher, 1891—1958) 的名字上了纳粹的黑名单，但是他逃脱了纳粹的大搜捕，于3月15日逃出德国，流亡巴黎，受共产国际委托在巴黎筹备成立反法西斯进步作家联合会 (Vereinigung fortschrittlicher Schriftsteller gegen den Faschismus)。1934年纳粹剥夺了他的德国国籍。1935年他流亡莫斯科，担任德共中央委员和德文版《国际文学》的主编。流亡的头几年，他针对德国事态的发展发表了诗集《1933年德国的死神舞》(Deutscher Totentanz 1933, 1933)、《是时候了》(Es ist Zeit, 1933) 和长诗《德国》(Deutschland, 1934)等作品。

不久，他在苏联经历了"大清洗"运动和斯大林肃反扩大化，有些德国流亡者也受到牵连和怀疑。贝希尔见证了30年代莫斯科有关托洛茨基的三大审判案 (1936年8月至1938年3月)。1936年8月的"十六人审判案"(Prozeβ der Sechzehn)之后，贝希尔参加了苏联作协组织的一次会议，与会者对处决季诺维也夫等十六名被告表示欢庆，贝希尔提前离开了会场。这本是极普通的、不值得一提的事，可是在当时的气候下此事就具有了事情本身以外的意义。这次"早退"使他在大清洗运动中受到了怀疑，1936年以后他就不允许离开苏联了。1937年他本要到马德里去参加国际作家保卫文化大会，因没发给他出国签证而未能成行。在这场运动中他能幸免于难，主要是因为得到当时也流亡在苏联的德共领导人瓦尔特·乌布利希的保护。1941年6月德国法西斯对苏联发动突然袭击，德苏战争开始。贝希尔和魏纳特等积极参加对德宣传工作，

号召德国人民不要支持希特勒，呼吁德国士兵和军官不要充当法西斯的炮灰。1943 年他参与成立自由德国全国委员会。

流亡期间，贝希尔和卢卡契结下了友谊，在卢卡契的影响下，他对德国 18 世纪和 19 世纪文学进行了认真的研究，这对他的创作有着很大影响。他流亡时期创作的诗歌从表现主义转向社会主义现实主义，放弃了现代派风格，从古典文学中吸取营养，大多以古典的形式表达革命的思想内容，创造了自己独特的社会主义现实主义的诗风，如他在钻研了古典文学以后发现了十四行诗的形式。他不仅写诗，也写戏剧、小说和文论；诗歌的形式也极其多样，有哲理诗、叙事诗、谣曲、颂歌、十四行诗以及宣传鼓动诗等。这一时期他发表了《幸福寻找者和七大牵累》(Der Glückssucher und die sieben Lasten,1938)、《肯定胜利，伟大的日子就在前头——1935 年至 1938 年十四行诗集》(Gewiβheit des Sieges und Sicht auf groBe Tage. Gesammelte Sonette 1935—1938,1939)、《再生》(Wiedergeburt, 1940)、《战场上面高高的天空》(Hoher Himmel über dem Schlachtfeld, 1941) 和《德国在呼唤》(Deutschland ruft, 1942) 等诗集。法西斯对德国的奴役使人们失去了祖国，诗人对此感到悲愤；诗人宣告，侵略世界、奴役人民的纳粹政权不能代表德国，而真正的德国正在为维护人道主义传统，为民主自由和真理进行艰苦卓绝的斗争。贝希尔在这些诗歌中描写了祖国的美好河山以及他所眷恋的城市和乡村，表达了诗人对故乡的怀念，同时还讴歌了德国人民和其他国家人民的反法西斯斗争。此外历史和神话故事，苏联人民的劳动生活等都在他的诗歌中得到形象的反映。

流亡期间贝希尔创作的自传体长篇小说《告别》(Abschied, 1940)写的是 1900 年至 1914 年德国的社会生活和历史进程。小说描写一个资产阶级家庭出身的青年，怀着对光明的憧憬，经过艰难的追求和斗争的过程，终于认识到德国帝国主义的腐朽，以及资产阶级和小市民的鄙俗，决心和家庭及旧的生活方式决裂。他拒绝参战，告别家庭，也告别他的阶级，走上了和无产阶级结合的新的征程。剧本《冬季战役》(Winterschlacht, 1942) 以莫斯科战役为题材，描写纳粹军队中一个士兵觉醒的过程。

1945 年 5 月第二次世界大战结束，6 月贝希尔就回到德国苏占区，

任德国民主革新文化联盟 (Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands)主席。战后发表的《还乡集》(Heimkehr,1946) 和《在黑暗中漫步的人民》(Volk im Dunkeln wandelnd, 1946),表达了诗人对祖国的热爱、对人道主义传统的信仰、对纳粹的憎恨,以及对祖国新生的企盼。1953 年至 1956 年贝希尔任民主德国艺术科学院院长,1954 年起任文化部长,直至逝世。在民主德国时期,贝希尔也发表了大量作品。

(三) 埃尔泽·拉斯克-许勒

埃尔泽·拉斯克-许勒(Else Lasker-Schüler, 1869—1945)是位活跃的表现主义诗人,1910 年她同当时的丈夫赫尔瓦特·凡尔登创办了《风暴》杂志,因而成为“风暴”派的核心人物。1932 年拉斯克-许勒同另一位如今已鲜为人知的诗人里夏德·比林格 (Richard Billinger) 分享克莱斯特奖,第二年她就不得不离开德国。希特勒上台后,作为犹太人,拉斯克-许勒曾在大街上遭到冲锋队的殴打,诗人被迫于 1933 年 4 月流亡瑞士苏黎世。在瑞士,她的生活极其艰难,常常靠卖画为生。在德国,她的作品被焚,被禁,1938 年被剥夺了德国国籍。在瑞士,她曾于 1934 年、1937 年和 1939 年三次去巴勒斯坦旅行。1939 年 4 月去巴勒斯坦的那次原计划只在那里住三个月,由于爆发了第二次世界大战,瑞士拒绝她入境,她就只能留在巴勒斯坦,在耶路撒冷定居。在那里诗人脱离了她的朋友和熟人,在寂寞和贫困中度着她最后的日子。

在流亡的苦难年代,拉斯克-许勒还坚持创作,在流亡刊物,以及《新苏黎世报》、《巴塞尔新闻》(Basler Nachrichten)和《东方》等正规出版物上发表文章和作品,出版了《犹太国》(Hebräerland, 1937)、悲剧《我和我》(Ichundich, 写于 1940 年至 1941 年,1970 年出版) 和《我的蓝钢琴》(Mein blaues Klavier, 1943)等作品。

悲剧《我和我》是拉斯克-许勒在耶路撒冷完成的,这是她的第三部剧作。她的第一部剧作《乌帕河》(Die Wupper, 1909)描写她对童年和对故乡乌帕河畔埃尔伯费尔德 (Elberfeld)的回忆,1919 年在柏林德国剧院首演,后来经常上演;第二部剧作《阿图尔·阿罗尼姆斯和他的父亲们》(Arthur Aronymus und seine Väter) 写于 1932 年,柏林席勒剧院准备上演。但是这部戏的主题是呼吁基督教徒和犹太人之间的宽容与和解,这当然触动了纳粹的神经,戏在彩排之前就被纳粹查禁而取消演出,直到

1936年才在瑞士首演，但只演了两场就停止了，可能是德国驻瑞士使馆施加了压力。悲剧《我和我》是诗人的第三部剧作，反映犹太人的命运，描写他们无家可归的景况，他们的恐惧和希望，揭露了纳粹的残暴统治，并预言了纳粹的覆灭。可惜诗人没有看到这一天。《我和我》写于1940年至1941年，当时没有发表，也未曾上演，但曾在耶路撒冷的俱乐部里朗诵过。

《我的蓝钢琴》是拉斯克-许勒"献给德国城镇中难忘的朋友们以及那些同我一样被驱逐而散落在世界各地的人们"的一部诗集，1943年在耶路撒冷出版，只印了330册编号本。在这部如泣如诉的"天鹅之歌"里，诗人以忧伤的笔调表达对友人的深切思念，回忆温馨的情谊，是作家最好的作品。诗里，她表达了一种超越时空界限的和解期望。尽管苦涩、内心痛苦和忧伤，尽管年迈、恐惧和寂寞，诗人还在歌唱爱情，青年时代和老年时期的爱情，这些诗充满迷人的魅力，优美动人，时而温馨轻快，时而苦涩沉重。这部诗集反映了诗人流亡的痛苦，她的失落、寂寞和忧伤。诗集中这首题名诗《我的蓝钢琴》就表达了她的这种孤寂的景况，她绝望的感情变成一幅活动的蓝色图像。蓝色象征着渴望和无穷尽，诗人认为，这是上帝最喜欢的颜色：

我的蓝钢琴
我家里有一架蓝钢琴
可是，我却不识乐谱。

自从世道变得野蛮，钢琴就
放在黑暗的地下室门的旁边。

四只星状脚爪在弹琴，
——月中仙女在舟中唱歌——
老鼠在丁当声中跳舞。

键盘已经损坏了……
我为蓝色的死者哭泣。

亲爱的天使，不顾违背禁令
——我啃着苦涩的面包——
在我活着的时候
就给我打开了天国之门。

拉斯克-许勒是位特立独行、不受世俗道德规范约束的女性，是“越轨的”、激情洋溢的女性。她的生活毫无节制，常常过着穷困的日子，有时只靠花生和水果充饥，还经常在长凳上过夜。她的作品描写女人获得满足的喜悦、肉欲和婚外情，写得非常优美。在那个女人只知道孩子、灶台和教堂的时代，像拉斯克-许勒这样同资产阶级社会彻底决裂、走自己道路的女性并不多，她确实是个“另类”，所以难免招来一些非议。戈特弗里德·本恩不愧为诗人的知音，他称她是“德国历来最伟大的女诗人”。

拉斯克-许勒的生活和创作是密切结合在一起的，尤其是宗教对她的影响具有特殊的意义。诗人对上帝具有一种天真的信赖关系，她相信人身上的善。从幼年起她就坚守犹太传统。她在德国有种无家可归的感觉时，对祖辈土地的向往就更为强烈。她的许多作品中都表现了犹太人的命运。她极具个性化的诗歌包含着许多自己生活经历的因素，她善用幻想和象征手法，在处理爱情、艺术、宗教等主题时，时而悲怆，时而狂喜。本恩在他去世前四年对拉斯克-许勒的评价是十分中肯的：“她的题材是犹太的，她的幻想是东方的，但是她的语言是德语，既丰盈华美，又雅致细腻。”

拉斯克-许勒的晚期诗歌在形式和内容上都与前期有很大不同。在晚期诗歌里表现的主要是她的寂寞、贫困和流亡的命运，同时又深深植根于犹太信仰之中。在形式上，她的晚期诗歌倾向于严格的韵律。

1945 年 1 月 22 日，诗人在贫困和寂寞中长眠于她祖辈的故土耶路撒冷，1 月 23 日在犹太圣地橄榄山上举行了约六十人参加的安葬仪式，主持葬礼的犹太法师朗诵了《我的蓝钢琴》中的一首诗：《我知道，不久我将死去》(Ich weiβ, dass ich bald sterben muβ)。随后诗人的遗体安葬在橄榄山的墓园。

(四)马克斯·赫尔曼–奈塞

出生于西里西亚的马克斯·赫尔曼–奈塞 (Max Hermann–Neisse, 1886—1941)也是流亡时期的一位诗人。青年时代参加表现主义运动,是“行动”派成员,参加过《白页》等其他表现主义刊物的工作。他的创作包括小说、剧本,但主要是诗歌。1914 年获得艾兴多夫奖 (Eichendorff–Preis),1927 年获豪普特曼奖 (Hauptmann–Preis)。

赫尔曼–奈塞政治上持和平主义立场,反对战争,同情革命,但不参加实际政治活动。1933 年纳粹上台后,他“自愿”流亡,经瑞士、法国、荷兰,最后到英国。1938 年被剥夺德国国籍。虽然赫尔曼–奈塞在小说和戏剧创作方面成绩也不错,但他的主要影响还是诗歌。他虽然参加表现主义运动,但从他诗歌的形式和语言来看,他还不能算是表现主义者,只能说是接近表现主义的诗人。他在语言上并不像当时其他表现主义诗人那样慷慨激昂。他的诗歌主题一方面是人的寂寞,另一方面是对互相交往和集体关爱的渴望,如诗集《愤怒,虔诚,永恒》(Empörung,Andacht, Ewigkeit, 1918)和《寂寞的声音》(Einsame Stimme, 1927)。20 年代他的创作日益接近古典诗歌的形式。

赫尔曼–奈塞的诗歌艺术是在流亡期间达到高峰的,他表现流亡者命运的那些诗感人至深。流亡期间他出版了《我们身居异乡》(Um uns die Fremde, 1936)和《最后的诗》(Letzte Gedichte, 1941),这时期创作的其他诗作都收集在诗人死后出版的三部诗集中:《我的歌永远在我心里》(Mir bleibt mein Lied, 1942)、《回忆与流亡》(Erinnerung und Exil, 1945)和《远离故乡》(Heimatfern, 1945)。在这些诗作中,诗人抒发了怀念故土之情,同时也强烈地表现出哀诉和忧郁的音调。

赫尔曼–奈塞的其他作品有长篇小说《逃亡者》(Der Flüchtling, 1921) 和中篇小说《邂逅》(Die Begegnung, 1925)以及剧本《胜利者约瑟》(Joseph der Sieger, 1919)等。

他的文论《资产阶级文学史和无产阶级》(Die bürgerliche Literaturgeschichte und das Proletariat, 1922) 和《埃米尔·左拉》(Emile Zola, 1925)反映了他和平主义的基本立场,早在 20 年代,他就向人们发出警示,要警惕纳粹的暴力统治,纳粹上台后,他是最早逃亡国外的作家之一。

（五）内莉·萨克斯

1966 年，诺贝尔文学奖授予瑞典德语诗人内莉·萨克斯 (Nelly Sachs, 1891—1970)，这样她就成为继黑塞之后在第二次世界大战后获得诺贝尔文学奖的第二位德语作家。她是柏林一个富裕的犹太工厂主的独生女，艺术氛围很浓的家庭环境从小就培养了她对文学艺术的浓厚兴趣，她特别喜爱音乐和舞蹈，幻想将来成为舞蹈演员。她 15 岁生日那天得到的一件礼物——瑞典女诗人塞尔玛·拉格洛夫的小说《古斯塔·贝林的传说》，引导她走上了文学的道路。她开始创作带有浪漫主义色彩的诗歌和戏剧，并模仿塞尔玛的风格写了一部小说集《传说与短篇小说》(Legenden und Erzählungen, 1921) 献给塞尔玛，得到了她的偶像的赞许。也许是命运的安排，从此萨克斯与这位瑞典诗人一直保持通信联系，长达三十五年之久。后来在她生命攸关的时刻，塞尔玛成了她的救命恩人。17 岁的萨克斯随父母亲在疗养地避暑时，与一离了婚的男子相恋，被她父亲阻止。爱情的失败给她以沉重的打击，从此她终生不嫁，但与这位不知名的男子维持了数十年的关系。第二次世界大战开始时两人曾一起被捕。她后来的有些诗里还提到过一位在集中营里被杀害的“新郎”，详情无人知晓。

20 年代末，萨克斯在柏林多家报刊上发表她的诗作。1930 年她的父亲去世，剩下她与母亲相依为命。

1933 年希特勒上台后，作为犹太人，萨克斯母女受到纳粹的残酷迫害，提心吊胆、无声无息地过了七年。她还一再被盖世太保叫去讯问，住所被冲锋队洗劫。萨克斯在走投无路之时，便于 1939 年夏天请她的一位雅利安血统的女友古德珑·哈兰(Gudrun Harlan)到瑞典去向塞尔玛求助，请她为她们母女搞一张瑞典签证。但是，这时塞尔玛病重，无法给予帮助。情急之下，哈兰就去向瑞典国王的兄弟“画家亲王”欧根 (Eugen) 求助，居然得到这位亲王的允诺。命运再次安排了一个戏剧性的情节：1940 年 5 月的一天，萨克斯同时收到两份邮件，一份是纳粹要她进集中营的命令，另一份是瑞典寄来的萨克斯母女的瑞典入境签证。这样，萨克斯母女才得以“在最后一分钟”逃脱法西斯的魔掌和集中营的灾难到了斯德哥尔摩。萨克斯于 1953 年加入了瑞典国籍。令萨克斯没有想到的是，塞尔玛在它们到达斯德哥尔摩之前，就于 3 月去世了，所以萨克斯

竟未能见上她一面。另外,几乎在她们到达瑞典的同时,纳粹德国也发布了严禁犹太人出境的命令。人生的磨难使得萨克斯对社会,对世界的认识更加深刻了,她完全抛开了以前浪漫主义的内莉·萨克斯,她的诗歌创作进入了一个艺术上日臻完美的新境界。诗人于1943年至1944年创作的诗歌后来收进了她的著名诗集《死神的寓所》(In den Wohnungen des Todes,1947)。诗里出现的图像是痛苦和死亡。诗人含着眼泪描写犹太民族的苦难,反映集中营里法西斯灭绝人性的血腥罪行和犹太人遭到大屠杀的巨大悲剧:

噢,烟囱,耸立在
精心构建的死神的寓所之上
以色列的尸体化成了烟
在天空飘散
……

——《噢,烟囱》(O die Schornsteine)

显然,诗里的"烟囱"是集中营里焚尸炉的烟囱,"死神的寓所"指的是集中营。

萨克斯完成《死神的寓所》以后,又一气创作了反映纳粹蹂躏波兰的著名诗剧《以利》(Eli, 1951)。随后她又创作了诗集《星光暗淡》(Sternverdunkelung,1949)。但是她的作品一直没有引起什么反响,诗人默默地、孤独地走着她自己的路。50年代末萨克斯又发表了两部诗集:《详情无人知晓》(Und niemand weiβ weiter, 1957)和《逃亡与变迁》(Flucht und Verwandlung, 1959),形成了自己独特的荷尔德林式的亢奋的语言风格。她作品的语言、形象和主题均来自《圣经·旧约全书》,有着浓郁的宗教神秘色彩。但是诗人把犹太民族自古以来不幸的苦难同普通人在纳粹统治下的悲惨遭遇结合在一起,具有强烈的现实性,这就超越了单纯宗教层面上的意义。这些作品使她获得了"卡夫卡的妹妹"和"描写犹太人命运的诗人"的美誉。过去梦魇般的经历使诗人晚年患了被迫害狂,长期住院治疗。但是诗人没有放下她的笔,而是将她的特殊体验和对生死的感悟融入自己的诗歌之中,她出版了《进入无尘之境》(Fahrt ins

Staublose, 1961，收入1940年以来写的诗)、《沙漠里的标记》(Zeichen im Sand, 1962, 收有十四个诗剧)、《炽热的谜》(Glühende Rätsel, 1964)、《晚期诗歌》(Späte Gedichte, 1965)、《寻觅者》(Die Suchende, 1966)、《夜，你分开吧》(Teile dich, Nacht, 1971) 以及《寻找生者》(Suche nach Lebenden, 1971)。萨克斯的晚期作品的风格也有了明显的变化，激越亢奋的感情让位给了冷静和沉思，她用隐喻和象征(如夜莺象征受到恐怖威胁的犹太民族；尘土隐喻死亡和解脱)来表达自己的思想，字里行间透出阴郁、悲怆的心境。

50年代末，长期沉寂的诗人终于受到人们的重视，她的文学成就也为世界文坛所承认，从1958年开始她所获得的一系列荣誉就说明了这一点。1966年瑞典皇家学院将该年度的诺贝尔文学奖分别授予两位杰出的犹太作家：以色列的施姆尔·约瑟夫·阿格农(Schmuel Josef Agnon)和德国的内莉·萨克斯。评奖委员会认为她"杰出的抒情诗与戏剧作品以感人的力量叙述了以色列的命运"，在授奖词中又进一步指出："她以动人心魄的情感张力描写了犹太民族世界性的悲剧，而这表现在她那具有苦涩美感的抒情哀歌及戏剧性的传说中。她的象征意味浓厚的语言大胆地融合了发人深省的现代语汇和古代《圣经》诗歌的典故。她完全认同她的同胞的信念及宗教神秘观，并创造出一个意象的国度，不避讳死亡和焚尸场的恐怖真相，但又能超越对迫害者的仇恨，仅仅表达出面对人类卑鄙行为所感受到的真诚的哀伤。"

六　流亡时期的戏剧

比起诗歌和小说，流亡时期的戏剧遇到的困难更大。流亡戏剧家离开德国的土地，就意味着失去了他们原有的观众和剧场。虽然流亡的头几年，在奥地利以及在捷克斯洛伐克和瑞士的德语区还可以演出一些流亡戏剧，但在纳粹德国"合并"了奥地利和占领了捷克斯洛伐克以后，流亡戏剧就只能在瑞士德语区演出了，其规模和影响当然就小了许多，在所有的文学门类中戏剧成了"令人担心的孩子"(魏斯科普夫语)。只有弗·沃尔夫、费·布鲁克纳和恩·托勒尔等少数剧作家的时代剧还能得到一些反响，像弗·韦弗尔的《雅科波夫斯基与上校》(Jacobowsky und der Oberst, 1944)在美国百老汇所取得的成功只是极个别的例子。为适应现

实斗争的需要,流亡时期的剧作在表现方法上也做了一些改变,放弃了魏玛共和国时期的某些戏剧创新，如轻歌曼舞式的以及叙事式的戏剧结构等,在寓意剧、寓言剧和批判喜剧中都重新运用传统戏剧手段来对时代进行批判。厄登·冯·霍瓦特、弗·韦弗尔、格·凯泽和瓦·哈森克勒费尔等剧作家都不再运用魏玛共和国时期的先锋戏剧技术，只有布莱希特仍在继续发展和完善他的叙事剧理论和创作叙事戏剧，尽管为了适应流亡期间小剧团的演出条件,他也准备在形式上做出一些妥协(如《卡拉尔大娘的枪》, 1937)。尽管流亡时期的戏剧面临重重困难,但是流亡剧作家并没有因此而放弃戏剧这个同纳粹作斗争的锐利武器，他们在流亡期间创作了数量相当可观的 (约七百部) 优秀时代剧和历史剧。

一些剧作家创作了以地下抵抗斗争为主题的剧本,如君特·魏森博恩的《地下工作者》(1946)、古斯塔夫·冯·旺根海姆的《地下室里的英雄》(Helden im Keller, 1934)、鲁道夫·莱昂哈德 (Rudolf Leonhard)的《人质》(Geiseln, 1945)等。

格奥尔格·凯泽流亡期间在物质条件极其艰苦的条件下,仍坚持从精神和道德方面对法西斯进行深入的批判，创作了反军国主义和反法西斯的剧本《士兵田中》(1940) 和《八音盒》(1943),以及讽刺纳粹的剧本《戈尔迪乌姆的蛋》(写于 1937 年至 1939 年) 和《英国广播电台》(写于 1939 年至 1940 年)。

第二次世界大战后，楚克迈耶的剧作主要以反战、反法西斯为题材。1942 年他开始创作、1944 年至 1945 年冬季完成的《魔鬼的将军》(1946),于 1946 年和 1947 年分别在瑞士苏黎世和西德首演,观众反响热烈。《魔鬼的将军》被视为战后联邦德国戏剧的代表作之一。

流亡时期,与时代剧齐头并进的是历史剧。历史剧的兴盛与历史小说的繁荣,其因大致相仿。流亡剧作家让剧中人穿着过去时代的服装,通过演绎历史故事来折射当前现实,反映他们反法西斯、反独裁、反残暴的决心,表达他们对和平生活的渴望和对人道主义理想的信念。布莱希特和沃尔夫创作的历史剧我们在下面将会谈到。前面提到,布鲁克纳也创作了多部历史剧。凯泽创作的历史剧有《拿破仑在新奥尔良》(Napoleon in New Orleans, 写于 1937 年至 1941 年) 和三部“希腊剧作”:《皮格马利翁》(Pygmalion, 写于 1943 年至 1944 年)、《两个安菲特律翁》

(Zweimal Amphitryon, 写于 1943 年) 和《柏勒洛丰》(Bellerophon, 写于 1944 年)。霍瓦特创作了《费加罗离婚》(Figaro läβt sich scheiden, 1937 年)和《庞贝》(Pompeii, 写于 1937 年)。玛丽路易丝·弗莱塞尔创作了历史悲剧《卡尔·斯图亚特》(Karl Stuart, 1944 年完成)。

(一) 费迪南德·布鲁克纳

奥地利剧作家费迪南德·布鲁克纳 (Ferdinand Bruckner, 1891—1958)，魏玛共和国时期就在柏林的文艺复兴剧院 (Das Renaissance-Theater)上演他的《青年病》(Krankheit der Jugend, 1926) 和《罪犯》(Die Verbrecher, 1929) 等时代剧,获得国际性的成功。纳粹上台后,布鲁克纳即于 1933 年回到奥地利,随后经瑞士流亡巴黎。在巴黎他创作了反法西斯戏剧《种族》(Die Rassen,1933)。剧本的情节发生在 1933 年三四月间,该剧通过纳粹时期几个大学生的言行和心理活动,揭示了纳粹对第一次世界大战后"失落的一代"青年的吸引力,同时揭露和批判希特勒法西斯的排犹政策及其罪行。剧中主人公,一位日耳曼青年大学生,在纳粹运动的迷惑下,由民主派变成了纳粹的追随者,还参与了对犹太同学的迫害,但当纳粹小头目逼迫他放弃他的犹太女友时,他就杀死了这个小头目,最后他被纳粹军队抓走。剧情充分表明,青年对纳粹的信仰是一时的,他们终究是会改变的。《种族》由古斯塔夫·哈通(Gustav Hartung, 1887—1946) 导演,1933 年 11 月在苏黎世剧院 (Das Zürcher Schauspielhaus) 的首演取得极大成功,是流亡戏剧第一次大显示。1936 年布鲁克纳流亡美国,后加入美国籍。他的创作从表现主义开始,后来转向新实际主义,成为新实际主义诗人,他的剧作善于运用心理分析的方法来刻画人物。流亡期间他还创作了反法西斯戏剧《因为他的时间很短暂》(Denn seine Zeit ist kurz, 1946) 以及《拿破仑一世》(Napoleon der Erste, 1936)、《英雄喜剧》(Heroische Komödie, 1945) 和《西蒙·波利瓦》(Simon Bolivar, 1942) 等反法西斯历史剧。在美国他虽然做过种种努力,但观众对他剧作的反响依然不大。1951 年他回到西柏林,任席勒剧院编导。

(二) 弗里德里希·沃尔夫

1933 年希特勒上台后,沃尔夫 (Friedrich Wolf, 1888—1953) 流亡国外,经瑞士、法国,1934 年到达苏联。1938 年他试图穿越法国进入西班

牙,作为医生去参加国际纵队,但未成功,1939年在巴黎被法国当局拘押,关进法国南部的勒维尔内(Le Vernet)集中营。1941年沃尔夫获苏联国籍,在苏联的干预下,他才没有被引渡给盖世太保,并于同年获释,回到苏联。苏联卫国战争期间,沃尔夫积极开展对德国军队的宣传工作:写传单、通过战壕扩音器发表反法西斯讲话以及向战俘营里的德国战俘进行反战和反法西斯教育。1943年他参与建立自由德国全国委员会。1945年回到德国,参加民主德国广播和戏剧事业的重建工作。1949年至1951年任民主德国驻波兰首任大使。

在戏剧创作上,沃尔夫始终固守传统的戏剧观念,坚持亚里士多德戏剧理论,强调形式的完整和戏剧的净化功能。他在流亡时期创作的众多剧作中,《马姆洛克教授》(Professor Mamlock, 1934,一译《马门教授》)和《博马舍》(Beaumarchais, 1941)最为重要,两部剧作分别反映当代和历史上在政治关键时刻知识分子的作为。

1933年,沃尔夫逃出德国才几星期,在瑞士苏黎世就开始了《马姆洛克教授》的创作。剧情发生在国会纵火案前后。德国犹太教授汉斯·马姆洛克是外科主治医生,他一贯勤勤恳恳,忠于职守,不问政治。面对横行霸道、气焰嚣张的法西斯主义,他仍坚守自己关于"国家"、"正义"和"科学"的生活准则。他儿子罗尔夫是共产党员,但马姆洛克教授对民主还存在幻想,反对罗尔夫参加反法西斯斗争,以致父子决裂,罗尔夫出走,参加了抵抗运动。然而纳粹分子并没有因为马姆洛克教授的妥协忍让而放过他,他还是受到纳粹分子的侮辱,并被赶出医院,因为他是犹太人。他女儿也被赶出校门。至此,马姆洛克教授的幻想破灭了,除了自杀,他已无路可走。在自杀之前,他意识到自己放弃斗争的错误,罗尔夫的选择是正确的。

《马姆洛克教授》揭露和控诉了法西斯迫害犹太民族的罪行,马姆洛克教授思想转变的过程,揭示了"西方民主的悲剧"(剧本的副标题)。马姆洛克教授是德国民主自由主义者的典型,他是纳粹种族歧视政策的牺牲品,但是他的死对那些企图在反对纳粹的斗争中保持中立的知识分子是一个血的警示。剧中也出现了罗尔夫等反法西斯抵抗战士的形象,因为地下反抗斗争并非此剧的主线,所以着墨不多,抵抗战士的形象也不够丰满。1934年《马姆洛克教授》在华沙首演,后来又在特拉维

夫、苏黎世、莫斯科、多伦多、阿姆斯特丹、东京、马德里、伦敦、巴黎、斯德哥尔摩、奥斯陆和纽约等地上演，受到热烈欢迎，在国际上引起强烈反响，每场演出都成了一次反法西斯大示威。特别值得一提的是，《马姆洛克教授》也来到了正在反抗日本帝国主义侵略的中国。1940 年陈波儿在延安马列学院导演了《马门教授》，获得成功，周恩来曾亲切地称扮演马门教授的演员王大化为“咱们的马门教授”；1941 年旅港剧人协会由章泯导演、金山主演的《希特勒的杰作》(《马门教授》在香港演出时的用名)于 10 月 12 日以保卫中国大同盟的名义首次在香港演出，反响强烈，受到中外报刊的一致赞扬。这次演出具有重大政治意义，是一次反法西斯大示威。《马门教授》对正在浴血抗战的中国人民来说，也具有非常现实的意义。1938 年《马姆洛克教授》在莫斯科由奥地利导演赫伯特·拉帕波特 (Herbert Rappaport) 搬上银幕，1961 年德国导演康拉德·沃尔夫(Konrad Wolf)重拍了《马姆洛克教授》。

剧作《博马舍》是沃尔夫 1939 年在法国勒维尔内(Le Vernet)集中营里开始创作的。白天他必须从事繁重的劳动，只能晚上在一盏小油灯下写作。剧作完成以后，手稿秘密送出集中营，随后辗转送到瑞士，于 1941 年 4 月发表在莫斯科的《国际文学》上。《博马舍》以法国大革命为背景，描写剧作家博马舍传奇的一生和他精神上可悲的结局。博马舍出身于属于第三等级的手工业者家庭，后来成为一位反对封建专制、热爱自由的剧作家，写出了表达启蒙运动思想、具有反对封建专制革命内容的《塞维勒的理发师》(Der Barbier von Sevilla, 1775)和《费加罗的婚礼》(Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit, 1785)。《费加罗的婚礼》中因有激烈嘲讽和鞭挞王公贵族的台词，被国王路易十六下令禁演。国王的行动激起了巴黎人民的愤怒，群众走上街头，举行抗议游行，迫使国王取消禁令。1789 年，当人民与国王的矛盾日益激化，引发了法国大革命的时候，因金融投机发了大财的博马舍却在革命的关键时刻背弃人民逃跑了。沃尔夫的这部历史剧具有强烈的现实针对性，要让德国人民，尤其是知识分子从博马舍这个复杂的人物身上吸取教训，在历史的关键时刻不能动摇和退缩，要始终保持明确坚定的政治立场，团结一致进行反法西斯斗争。

反法西斯剧作《弗洛里茨多夫》(Florisdorf, 1935) 描写 1934 年维也

纳郊区弗洛里茨多夫工人的二月起义，并谴责奥地利法西斯独裁者多尔福斯对这次起义的镇压。剧中沃尔夫正面描写了维也纳工人在反抗独裁统治斗争中的英雄气概和大无畏精神。

《爱国者》(Patrioten, 1943) 的情节也发生在法国，但它是一部反法西斯的时代剧，描写 1940 年至 1942 年期间法国一个家庭参加抵抗运动，同法西斯侵略者进行殊死斗争的英雄事迹。

此外，流亡期间沃尔夫还创作了《从纽约到上海》(Von New York bis Shanghai, 1936)、《特洛伊木马计》(Das trojanische Pferd, 1937)、《斗争在继续》(Der Kampf geht weiter, 1939)和《万纳博士》(Doktor Wanner, 1944)等剧作，以及描写一个德国共产党员及其妻子在边境农村开展反法西斯地下斗争的长篇小说《两人在边境》(Zwei an der Grenze, 1938)。

第二次世界大战结束后，沃尔夫回到祖国，创作了以民主德国农村改革为题材的喜剧《女村长安娜》(Bürgermeister Anna,1950)和描写 16 世纪德国农民战争领袖闵采尔英雄事迹的历史剧《托马斯·闵采尔》(Thomas Münzer, 1953)等作品。

七　流亡时期的布莱希特

1933 年希特勒在上台以后，实行恐怖统治，大肆迫害进步人士。2 月 27 日发生国会纵火案，第二天布莱希特就携全家流亡国外，经布拉格、维也纳、苏黎世、巴黎，于 12 月到达丹麦，定居在菲英岛的斯文堡(Svendborg)。在德国，纳粹焚毁了他的作品，1935 年还剥夺了作家的德国国籍。布莱希特的作品被纳粹视为“蜕化艺术”，并于 1938 年在杜塞尔多夫展出。

流亡期间，布莱希特积极参加反法西斯斗争：1935 年参加巴黎国际作家保卫文化代表大会，1936 年参加伦敦国际作家大会，同年，他与布莱德尔和福伊希特万格共同创办在莫斯科出版的反法西斯刊物《言论》。

1938 年慕尼黑协定的签订和 1939 年西班牙共和国的失败使诗人的处境变得日益危险。1939 年德国法西斯占领丹麦前夕，布莱希特先逃往瑞典，1941 年经芬兰和苏联流亡美国，住在好莱坞的圣莫尼卡。1947 年因涉嫌共产主义活动，受到非美活动调查委员会的审讯。此事件之

后，布莱希特即于同年 11 月离开美国，经巴黎到苏黎世。怀着对一个没有阶级区分、没有仇恨、没有战争的社会的梦想，布莱希特于 1948 年回到柏林苏占区，定居东柏林，直至 1956 年因心脏病猝死。在民主德国时，他担任德意志剧院的导演和总经理(Generalintendant)。1949 年与夫人海伦娜·韦格尔一起创建柏林剧团(Berliner Ensemble)，后改名为布莱希特剧团 (Brecht-Ensemble)。1950 年当选为艺术科学院院士，并于同年和夫人一起获得奥地利国籍。1951 年布莱希特获民主德国国家奖，1955 年获列宁和平奖 (Lenin-Friedenspreis)。1956 年布莱希特于柏林逝世。1954 年获斯大林和平奖。

第二次世界大战后，布莱希特还写了许多重要剧作：根据荷尔德林的译本改编的索福克勒斯的《安提戈涅》(Antigone,1948 年演出)、《公社的日子》(Die Tage der Commune,1948—1949)、《杜兰朵》(Turandot,1954)，以及他最重要的理论著作《戏剧小工具篇》(Kleines Organon für das Theater, 1949)。

(一)"叙事剧"和布莱希特的戏剧理论

流亡时期，根据环境和观众的新变化，剧作家在表现方法上也做了相应的改变，放弃了魏玛共和国时期的先锋戏剧技术，重新运用传统戏剧手段来对时代进行批判，惟有布莱希特仍在继续发展和完善他的叙事剧理论并创作叙事剧，个别时候，为了适应流亡期间小剧团的演出条件，他也在形式上做出一些妥协(如《卡拉尔大娘的枪》,1937)。

流亡期间，布莱希特在思想和艺术上更加成熟，进入"叙事剧"创作的成熟阶段，完成了一系列重要剧本。布莱希特的叙事剧理论从 20 年代下半叶开始形成，在《三毛钱歌剧》和几部教育剧中对叙事剧理论作了初期实践，并在歌剧《马哈戈尼城的兴衰》(Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)的注释中，从剧本结构形式、艺术规律及其艺术效果将叙述性戏剧与戏剧性戏剧做了对照，提出了叙事剧的基本理论原则，1938 年他又将这张对照表做了修订：

戏剧性戏剧	**叙述性戏剧**
行动的	叙述的
使观众卷入戏剧故事中	使观众成为观察者

消耗观众的能动性	唤起观众的能动性
触发观众的感情	迫使观众做出判断
讲述个人经历	介绍世界图像
使观众置身于剧情之中	让观众面对剧情
使观众沉迷	讲清道理
使观众保存感受	使观众认识这些道理
观众置身于剧情之中	观众面对剧情
一起经历剧情	研究剧情
把熟悉的人作为前提	人是研究对象
人是不变的	人是可变的,而且正在变
紧张地关注戏的结局	紧张地关注戏的进展
一场戏为下场戏做准备	每场戏都是独立的
情节是连续的	情节是拼接的(蒙太奇)
事件的发展是线性的	事件的发展是曲线式的
情节是渐进的必然发展	是跳跃性的
人是固定不变的	把人看做一个过程
思想决定存在	社会存在决定思想
感情	理智

这张对照表将戏剧性戏剧和叙述性戏剧的区别列得一目了然,无需多做解释。这样,布莱希特就构建了与戏剧性戏剧,即亚里士多德式戏剧完全不同的叙事剧体系的基本构想。传统的亚里士多德美学以模仿—共鸣—净化为核心,布莱希特则创立了以间离—思考一行动为核心的非亚里士多德美学。布莱希特认为,戏剧必须要起到教育作用,不仅要解释世界,更应起到改造世界的作用。这也是他构建叙事剧理论的基本出发点。传统的亚里士多德的美学核心是“共鸣”。布莱希特反对“共鸣”说,他认为,情感共鸣会使读者和观众处于被动的被摆布的状态,使他们只关心主人公的命运,而不去探究导致这一命运的原因。他强调,文艺不应仅仅停留在外在的“模仿”上,文艺应当揭示现实中的因果关系。至于“净化”说,他认为道德净化涉及的只是人的主观世界,但这不是文艺的根本目的,文艺的根本目的是为了改造客观世界。

布莱希特的叙事剧体系摈弃“感情共鸣”，以情动人的传统戏剧观念，强调的是“叙述性”。为了实现叙事剧的理论，在表演上他采用“间离效果”（Entfernunseffekt,亦译陌生化效果）代替“共鸣”的表演方法。所谓间离效果就是把平常的事物变得不平常，通过一系列手法提醒观众，这里看到的只是一出戏而非世界本身，不能以为那就是现实，使观众从沉醉状态中醒悟过来，用新的、惊奇的眼光去审视那些习以为常的东西，并对它加以思考和评判。通过“间离”手法使演员与观众同剧中的人和事保持距离，使他们意识到，他们不是剧中人，而是演员、观众，不应忘记变革社会、改造世界的责任。叙事剧的结构是开放性的，把拆掉人为的“第四堵墙”向观众开放作为结构的基本原则，演员对着观众夹叙夹唱成为这类开放性结构的构成因素。1935 年布莱希特在莫斯科观看了梅兰芳的演出后，吸取了中国京剧表演艺术的一些陌生化手法，丰富了他的叙事剧理论，尤其是关于间离效果的构想。

但是布莱希特的非亚里士多德美学思想并没有和传统美学彻底决裂，语言和情节是两者之间的连接点。由此可见，布莱希特对传统美学所持的是继承的态度。

布莱希特晚年发现，“叙事剧”这个概念只突出了戏剧“叙述性”的形式，但他的戏剧的本质是内容的辩证性，这就是说，人和事都是可以转化的，是发展变化的。因此，他晚年把他的“叙事剧”改为“辩证剧”(dialektisches Theater)。他晚年的戏剧在总体的“叙述性结构”的基础上，其局部也吸收了“戏剧性结构”，使两者得到辩证统一；在表演形式上则在总体的“感情的间离”基础上，在戏剧的局部也吸收了“感情的共鸣”，两者也得到了辩证统一。因此，“辩证戏剧”既可指内容的辩证性，又可引申为形式的辩证性。

（二）戏剧

流亡期间，布莱希特的思想和艺术更加成熟，他的大部分重要剧作都是这一时期创作的，如《第三帝国的恐惧与苦难》(Furcht und Elend des Dritten Reiches,写于 1935/1938 年，1941 年出版）、《卡拉尔大娘的枪》(Die Gewehre der Frau Carrar, 1937)、《伽利略传》(Leben des Galilei, 写于 1938/1939 年，1943 年出版）、《大胆妈妈和她的孩子们》(Mutter Courage und ihre Kinder, 写于 1939 年，1941 年出版）、《四川好人》(Der gute

Mensch von Sezuan, 1942 年)、《潘蒂拉老爷和他的仆人马蒂》(Herr Puntila und sein Knecht Matti, 写于 1940 年,1948 年出版)、《高加索灰阑记》(Der Kaukasische Kreidekreis,写于 1944/1945 年,1948 年出版)等。此外还有《卢库路斯审判案》(Das Verhör des Lukullus, 1939 年)、《西蒙·马赫特的幻梦》(Die Geschichte der Simone Machard,写于 1941/1942 年,1943 年出版)和根据捷克斯洛伐克作家哈谢克(Hasek)的小说改编的《第二次世界大战中的帅克》(Schweyk im Zweiten Weltkrieg, 写于 1941/1943 年,1944 年出版)等许多剧作。

《第三帝国的恐惧与苦难》是一部时代剧,通过二十四个片断,由蒙太奇组合而成,构成纳粹德国的一幅政治画卷,表现了在纳粹统治下的德国人民的恐惧。这是一部叙事剧,但有些场面运用了亚里士多德戏剧的因素。

《卡拉尔大娘的枪》是亚里士多德式的独幕剧时代剧,这是布莱希特惟一的一个在形式上做了让步的剧作。故事发生在西班牙内战初期的一个海滨渔村。卡拉尔大娘的丈夫因参加革命起义而牺牲,她从此反对任何暴力,不愿再看到流血事件。可是她在海上捕鱼的大儿子胡安却被法西斯军队打死。血的教训让大娘觉醒了,终于把过去丈夫参加革命时秘密保存的枪支都拿了出来,自己也抓起一枝枪,决心跟大家一起上前线,为丈夫和儿子报仇。这出戏的主题很清楚:号召人民起来斗争,反对佛朗哥屠杀西班牙革命人民;在这场斗争中抱"不介入"的态度必然要遭殃。

《伽利略传》是布莱希特 1938 年在丹麦流亡时创作的。这一剧本起初是为适应形势而创作的,意在鼓舞工人阶级的反抗斗争,剧作家要把伽利略描写成人民的教师,是为进步思想而斗争的机智的游击队员。伽利略 (1564—1642) 是意大利文艺复兴后期伟大的科学家,在人类历史上第一次用科学实验证实了哥白尼的日心说, 对上帝的存在提出了质疑,因而遭到罗马教廷的残酷迫害。罗马宗教裁判所对他进行审讯,逼他写了悔罪书,承认自己坚持的太阳中心说为异端邪说,并宣誓对之加以否定和诅咒。宗教法庭将他判处终身监禁。在修道士的严密监视下他完成了最后的著作,但是不得发表,要交给教廷。尽管这样,伽利略还是偷偷抄了一份副本, 让其学生偷偷带出意大利, 使真理的声音得以传

播。剧本通过伽利略一生的遭遇反映了封建社会与资本主义社会交替时期的一场尖锐斗争。伽利略最后的行动显示了他为了追求和传播真理的大无畏精神,因此他是位巨人,是新时代的英雄。但布莱希特并没有把伽利略写成完人,一个悲剧英雄,他也展示了这个人物身上庸俗、渺小的一面,真实地表现了他的矛盾和复杂的两面性。《伽利略传》虽是一部历史剧,针对的却是作家所处时代的矛盾和斗争。《伽利略传》对历史进程中一些规律性东西的认识,如对关于追求真理需要有特殊的勇气的认识,有着重大的现实意义。

在结构上,《伽利略传》是围绕伽利略因他的“日心说”受到教廷的迫害,最后向教会屈服这一中心事件展开的,有些场面非常具有戏剧性。1979 年,黄佐临在为布莱希特的《伽利略传》首次在中国上演所写的文章《追求科学需要特殊的勇敢》中对这部戏的结构做了精辟的分析:“但它不像一般的戏剧结构那样,先有铺排,慢慢展开矛盾达到高潮,然后有几条线收拢结尾。《伽利略传》每一场的开始都有几句定场诗,对该场戏作一简明扼要的介绍。这点很像我国的传统戏曲。每一场似乎都可以单独存在,但连贯起来看,又有它内在的有机联系,有一条思想线贯穿始终。全剧的高潮似乎并不十分突出,然而每一场都有起伏。”《伽利略传》作家曾改过三稿,1938 年在丹麦完成第一稿,1945 年在美国改了第二稿,1956 年在柏林改了第三稿,我们不妨分别称其为“丹麦稿”、“美国稿”和“柏林稿”。三稿的基本内容没有变,但侧重有所不同,如第一稿突出伽利略在“策略”和“投降”之间走钢丝;第三稿通过第十四场伽利略的长篇独白对自己做了尖锐的分析和无情的批判:“数年之久,我和当局一样强大。但我却把我的知识拱手交给当权者,听任他们为了自己的目的决定用或不用或滥用。我背叛了我的职业。一个人做出我做过的这种事情,是不能见容于科学家的行列的。”这样,这位科学家的内在精神境界就一览无遗地展示在我们面前了。

《大胆妈妈和她的孩子们》是一部关于德国三十年战争(1618—1648)的历史剧,叙述“大胆妈妈”借战争时期物资匮乏,随军做商贩,靠战争赚钱,可是后来不仅没发财,三个孩子却接二连三地在战争中丢了命,可是她仍不醒悟,还要继续随军做买卖。这出戏一反传统戏剧情节上的“有始有终”,它有贯穿始终的人物而无贯穿始终的情节。场景的片

段性、组合性、松散性、蒙太奇化等等正是作家叙事剧的结构特色。剧作所表现的主题是：小人物在战争中只会失掉一切！这部剧本写于1939年，旨在促使当时德国人民的觉悟。剧终时主人公仍不醒悟，但观众醒悟了，这充分体现了叙事剧的长处。布莱希特对人物的刻画是漫画式的，粗线条的，这是因为他反对拘泥于心理细节，他要写类型化的人，写社会某一阶层人的共性，这说明他在人物塑造上受了表现主义的影响，他剧中的许多人物，像表现主义戏剧一样，都无名无姓。尽管人物是类型化的，却仍然有血有肉，这充分显示出布莱希特作为戏剧大家的高明。《大胆妈妈和她的孩子们》全剧交织着两条线，一条是大胆妈妈及其孩子们在战争中的经历，一条是大胆妈妈对战争的认识。战争中的经历是戏的情节，是通过叙述来表现的；对战争的认识则是通过评论反映出来的。"叙述性"和"评论性"相结合正是叙事剧的基本特点。

《四川好人》是以第二次世界大战前的中国为背景的寓意剧。寓意剧本身就起到了间离作用，因为它告诉读者和观众，剧情是非现实的，打破了他们的幻觉：以为舞台上演的是现实生活。剧本写三个神仙到人间来寻找好人的故事。为了弄清世上到底有没有好人的问题，三位神仙来到四川省城，终于找到了一个好人沈黛姑娘。沈黛拿神仙临走时留给她的银元买下一个烟铺，开始行善，结果来了大批白吃白喝白住的人，以致她面临破产的边缘。为解燃眉之急，她想出一个办法：穿着西服，戴着假面具(这也是间离手法)，把自己装扮成"表兄"隋大来替外出的"表妹"管理店铺。他冷酷无情地把那些白吃白喝的人统统赶走，又办了个烟厂，强迫大家到厂里去干活。并给沈黛的未婚夫杨荪安排了一个烟厂监工的职位。此时沈黛已经怀孕，所以只好一直以表哥隋大的面貌出现。杨荪得知沈黛怀了他的孩子，便告到警察局，说烟草大王隋大为了侵吞沈黛的财产，把她谋杀了。法庭上，审理此案的三位法官正是先前的三位神仙。在大家的逼迫下，沈黛承认，隋大和沈黛两个都是她。她这样做实在是不得已，并提出：为什么好人受到惩处，恶人反而得到褒奖？对于这个问题神仙无法回答，只好自欺欺人地吟唱着脚踏祥云而去。

《四川好人》充满了善与恶的辩证思想。沈黛集善和恶于一身，是具有双重人格的人。善和恶这一对矛盾是对立的，但又是相互制约，相互依存的，要行善须要以作恶为代价。沈黛要行善，救济穷人，结果落得自

身难保的结局，连神仙也认识到，在这世界上“人们单单为了活命，就够他们忙的了。善良的愿望会把他们带到深渊的边缘，而善良的行动就会把他们推下去”。沈黛为了“救济邻人”，“爱我的情人”，为了她即将出世的“小儿子免于饥馑”而不得不自我异化，变成恶人隋大。因此沈黛由善变恶不是她个人的道德品质问题，而是罪恶的资本主义社会使然。这里，作家把善恶问题提到与社会制度相联系的高度，这是非常深刻的。在那样的环境之下，善良的人性怎么能和人剥削人的罪恶社会抗衡呢？沈黛不是生活在世外桃源，而是生活在阶级社会里，她无法逃避各种社会规律的作用，难怪她要发出“这世道真是太艰难！充满了灾难和绝望！”的慨叹。在现实生活中，沈黛不知道怎样才能做到“对别人做好事，自己也要活得好”。这也是观众在思考的问题。对于这个问题，神仙回答不了，作家也没有直接回答。在“收场诗”中，作家通过演员之口将问题抛给了观众：“也许只有一条出路：请你们自己设身处地去想一想，用什么方法才能帮助好人去得到一个好的下场。”其答案并不难找到。要使沈黛的悲剧不再重演，就必须改变罪恶的资本主义社会，使它成为没有人剥削人的社会，只有这样，善良的人性才能得到充分发挥，人才能既行善，自己又能过上有尊严的生活，才能出现千千万万好人。作家也告诉观众：“这结论一定美好！一定，一定！”这就是叙事剧的教育作用，也是《四川好人》这部寓意剧的革命意义之所在。

这部戏名为《四川好人》，根据作家的提示，四川“泛指一切人剥削人的地方”。可见，作家关注的不仅仅是中国的四川，而是整个人类社会。不过从另一方面来说，剧本题名《四川好人》也说明布莱希特对中国的兴趣和对中国文化的推崇，剧本在三处地方分别引用了白居易的诗，以及庄子和墨子的著作。

《潘蒂拉老爷和他的仆人马蒂》是一部大众剧，讲述地主潘蒂拉和他的仆人马蒂的故事。潘蒂拉在喝醉酒的时候就忘了他的利益，才幽默风趣，有人性；酒醒时则粗暴残忍。潘蒂拉身上的这种双重人格反映了人性和阶级性的对立。在地主潘蒂拉和仆人马蒂两人身上则具体体现了互相对立的阶级关系。这出戏显露了布莱希特艺术幽默嘲讽的一面，不追求用深刻的哲理去激发读者和观众进行思考，而是用离奇的故事，幽默风趣的语言，给人以思想的启迪和艺术的享受。

《高加索灰阑记》是布莱希特在美国的时候想打进百老汇而创作的。布莱希特的朋友，表现主义诗人克拉邦德曾改编中国戏剧《灰阑记》，于1925年首次上演，共演了上百场。1925年布莱希特在柏林曾观看过克拉邦德的《灰阑记》的演出，并从中受到启迪，1945年创作了《高加索灰阑记》。

《包待制智勘灰阑记》原是13世纪中国元代李行道所写的杂剧，1876年就有了德文译本(根据英译本翻译)，克拉邦德的《灰阑记》就是根据李行道的《包待制智勘灰阑记》的德译本改写的，对原有故事框架基本上没有作改变，讲述的是两位母亲争夺孩子的故事。包公用石灰画成圆圈，让孩子站在圈中，让争夺孩子的两位母亲扯拉孩子出圈。通过两次测试，孩子的亲生母亲都“输”了，但包待制也分辨出了假母亲的恶毒与真母亲的善良，将孩子判给了真母亲。“灰阑拉子”断案的故事，突出地体现了传说中包公明断是非的智慧。在布莱希特的《高加索灰阑记》中，正好相反，在灰阑断案时，善良的养母怕伤害孩子，不愿用全力抢夺。与李行道的原作相比，布莱希特的剧本中，将人物关系作了对称性的置换，与此相适应，灰阑断案也出现了与原著逆反的结局：孩子的养母，而不是生母，获得对儿子的法定抚养权。同时剧本“楔子”中两个农庄对一个山谷的争执也得到了解决：山谷应归灌溉人，而不是土地所有者。这样，布莱希特的《高加索灰阑记》不但打破了人们习惯的思维定势，而且彻底批判了千百年来的私有制及其观念，使这部作品原有的道德批判主题得到了升华，使剧作具有了全新的思想内涵和崇高的精神境界。落幕时，布莱希特通过歌手之口表达了他的理想：“请记住古人的教训：/ 一切归于能善加对待的，/ 比如说孩子归慈爱的母亲，/ 为了成为大器，/ 车辆归好车夫，开起来顺当，/ 山谷归灌溉人，好让它开花结果。”在戏剧结构上，布莱希特的《高加索灰阑记》每场戏都有“歌手”和“乐队”。通过歌手对情节的叙述和对所发生的事情的评论，把叙述性和戏剧性结合起来，使《高加索灰阑记》成为一部辩证叙事剧。

新中国成立后，布莱希特戏剧在中国一直受到欢迎。1959年黄佐临在上海人民艺术剧院排演了《大胆妈妈和她的孩子们》，文革以后布莱希特戏剧在中国更是长演不衰，是20世纪70年代末以来对我国戏剧发展影响最大的外国戏剧家。1979年中国青年艺术剧院上演了《伽利略

传》;1985 年举办了“首届中国布莱希特周”,期间北京、上海先后演出了《高加索灰阑记》、《第二次世界大战中的帅克》、《四川好人》、《小市民的婚礼》(Die Klein-bürgerhochzeit,1919) 以及《第三帝国的恐惧与苦难》和《潘蒂拉老爷和他的仆人马蒂》的片断,随后,南京、广州等地的学生业余剧团还演出了《三毛钱歌剧》和《例外与常规》等;北京电影学院的学生 2003 年排演了《巴黎公社的日子》,先在电影学院小剧场内部演出六场,之后,于 2004 年 4 月至 5 月在京进行公演;2005 年中央戏剧学院又重排了《三毛钱歌剧》。特别值得一提的是,粉碎“四人帮”之后,1979 年《伽利略传》在北京的公演引起强烈反响,成了一场对“四人帮”文化专制主义和愚民政策的批判和清算。另外,中央戏剧学院 1985 年在北京首演《四川好人》,之后,日本布莱希特戏剧研究者访华团又在北京献演了这部戏,著名演员栗原小卷出色地扮演了剧中沈黛和隋大两个角色;1987 年成都川剧院三团来京公演改编为川剧的《四川好人》,后来又将川剧《四川好人》拍成电视剧,在电视台播出。

(三) 诗歌

流亡期间,随着马克思主义世界观的进一步确立和艺术上的成熟,特别是叙事剧理论的成熟,布莱希特在诗歌创作上也出现了一些新变化。1939 年布莱希特在丹麦哥本哈根出版了重要诗集《斯文堡诗集》(Svendborger Gedichte)。他的两位女友对诗集的出版所做的贡献很大:德国女作家玛格丽特·施特芬 (Margarete Steffin) 帮他整理和编辑诗稿,丹麦女作家露特·贝尔劳 (Ruth Berlau)为他支付了出版费用。后来他还发表了《好莱坞哀歌》(Hollywoodelegien, 1942)、《流亡诗选》(Gedichte im Exil, 1944) 等诗作。同他 20 年代的《治家格言》中的诗歌相比,《斯文堡诗集》这本流亡时期的第一部诗集中表现的感情是冷峻的,用的是理性化的语言。纳粹正在蹂躏他的同胞,践踏祖国的土地,这个时候,怎能去抒写个人小世界的情绪感受,哪有闲情逸致去欣赏花草树木。所以揭示阶级斗争的真理,揭露纳粹的罪恶和残暴的本质是他流亡时期诗歌的主要内容。他的诗总是紧密结合时代和社会的重大事件,提出问题,启迪德国人民的觉悟。

布莱希特不仅是 20 世纪伟大的戏剧革新者,而且也是现代诗歌的革新者。他把叙事剧的理论用于诗歌,创造了非亚里士多德诗歌。他的

诗不像传统诗歌那样,诗人以自己抒发的感情去感染读者,引起读者的共鸣,而是强调理性,促使读者去思考,去行动,最终目的是改造世界。诗人或者诗里的抒情主人公,往往不动声色,出奇的理智和冷静,如《政权的可怕》(Die Ängste des Regimes, 1938) 这首诗第一节的三行诗写道:

一位外国游客,刚从第三帝国回来,
有人问,那里究竟谁在统治,
他回答:恐惧。

在布莱希特的名诗《一个工人在读书时的疑问》(Fragen eines lesenden Arbeiters)中,一位边读书边思考的工人发现,书上记载的都是帝王将相这些大人物的名字和事迹,于是,他产生了一连串的问题:造忒拜城的石头是谁背来的,毁坏的巴比伦城是谁重建的?亚历山大是他自己征服印度的?恺撒打败高卢人,连厨师都没带?这位工人触及了区分唯心史观和唯物史观的一个根本问题:历史是谁创造的,是少数统治者还是人民大众?问题一经提出,答案也就十分清楚了。

这首诗的语言极其简单、质朴,毫无矫饰、夸张之处,每个问题都直指事物的本质。这就是布莱希特非亚里士多德诗歌的特色。它不是让读者沉湎于诗中渲染的感情之中,而是努力启发读者的理性思维。

布莱希特一生共创作了 1 300 首诗歌和流行曲,留下了一份丰富的诗歌遗产。

1938 年布莱希特在丹麦斯文堡定居期间,根据阿尔瑟·瓦雷(Arthur Waley) 的英译《一百七十首中国诗》(A Hundred and Seventy Chinese Poems, 1938)改写了七首中国诗:《友人》(Die Freunde,原诗:《古诗源·载歌谣》)、《被》(Die Decke,原诗:白居易《新制绫袄成感而有咏》)、《政治家》(Der Politiker, 原诗: 白居易《寄隐者》)、《黑潭之龙》(Der Drache des schwarzen Pfuhls,原诗:白居易《黑潭龙》)、《唐僖宗乾符六年的抗议》(Ein Protest im sechten Jahre des Chien Fu, 原诗:曹松《己亥岁》)、《生儿》(Bei der Geburt seines Sohnes, 原诗:苏东坡《生儿》) 和《花市》(Der Blumenmarkt, 原诗:白居易《买花》),他将前六首以《中国诗六首》(Sechs chinesische

Gedichte) 为题发表于莫斯科出版的德文文学杂志《言论》1938 年第 8 期上。布莱希特为什么在这个时候发表这六首改写的中国诗呢？这和当时流亡作家内部论争的背景有关。1937 年至 1938 年《言论》杂志正在开展关于表现主义问题的论争，布莱希特发表这六首诗，可以看出是同这次争论中关于资产阶级文学遗产问题的讨论相联系的。布莱希特有意识地想要找出一些与卢卡契宣传的典范不同的别的传统源头和脉络。1944 年 11 月他又得到阿尔瑟·瓦雷翻译的另一本《中国译诗总汇》(More Translations from the Chinese, 1919)，这促使他又改译了《有感三首·往事勿追思》、《感旧纱帽》和《官牛》等三首白居易的诗，以及毛泽东的《飞越长城有感》(Gedanken bei einem Flug über die Groβe Mauer, 原诗：毛泽东《沁园春·雪》)和另一首中国记者曹宽(音译)发表在解放前重庆《新华日报》上的诗。从布莱希特前后两次翻译的中国诗的篇目可以看出，他对白居易十分偏爱。1950 年他将 1938 年发表的六首和那时未发表的《花市》以及 1948/1949 年翻译的毛泽东的《沁园春·雪》和曹宽的一首共九首诗，以《中国诗》(Chinesische Gedichte)为题发表时，还加了一个注释，对白居易的生活和诗歌做了扼要的介绍。

除了戏剧和诗歌，布莱希特还创作了三部长篇非亚里士多德式的小说：《三毛钱小说》(Drei groschenroman, 1934)、《尤利乌斯·恺撒的事业》(Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar,1937—1939) 及《图依小说》(Tui, 1967)。但除《三毛钱小说》外，其他两部均为未竟之作，此外，他还写了一些短篇小说。他的小说主要不是叙述情节，而是让人物自己解剖自己的行为动机，说出自己内心深处的秘密。

近年来，布莱希特与女性的关系在西方被炒得沸沸扬扬，有人以此来诋毁布莱希特的人格和他的作品。在布莱希特研究中，这似乎是一个难以回避、也不必回避的问题。最好的办法是实事求是，客观冷静，让事实说话。有的人说，布莱希特的许多作品实际上是他身边女人的作品，指责他侵犯了别人的知识产权。事实怎样呢？布莱希特的作品都署着合作者的名字，包括与他合作的他女友的名字，证明他一直都非常尊重合作者的劳动和知识产权。在事实面前，说作家“贪天之功”的诋毁也就不攻自破了。至于他与女人的关系，这虽然是私生活问题，是个人隐私问题，但这方面也应该遵循社会道德标准。在这个问题上，作为热爱布莱

希特的读者也不必为贤者讳,一看到有人提及这方面的事,就起来为作家辩护。布莱希特并非完人,他也会犯错误。他的有些思想行为与社会道德规范是有距离的。在与女性的关系上,他很不检点,往往越出了正当交往的轨道。他常常周旋于一群女性中间,从青年到晚年未曾改变。与他合作的女性大都由情生爱,成了他的"女友",有几位才华横溢的女作家还矢志不渝地终生追随他。对于作家这方面的缺点和错误,作为后来者,应当总结教训,引以为戒。至于有人想借此全盘否定布莱希特和他的作品,那是徒劳的。

八 流亡时期的亨利希·曼

1926 年普鲁士艺术科学院设立文学院,亨利希·曼 (Heinrich Mann, 1871—1950) 被选为文学院院士,1931 年被委任为文学院院长。1933 年法西斯上台后,他被艺术科学院除名,他的作品被禁止,被焚毁,同年 8 月 25 日被剥夺德国国籍。亨利希·曼感到纳粹对他的迫害日益加剧,便当机立断,在国会纵火案 (1933 年 2 月 27 日) 之前,于 2 月 21 日就偕第二任夫人内莉·克吕格尔(Nelly Kröger)流亡国外,先到捷克斯洛伐克,然后到法国,直到 1940 年他都住在法国的尼斯 (Nizza)。在流亡期间,他与其他德国进步作家一起组织反法西斯文化统一战线。1933 年 10 月,他当选为在巴黎成立的德国作家保护协会 (Schutzverband deutscher Schriftsteller)名誉主席。1935 年,他和贝希尔一起率领德国流亡作家代表团参加在巴黎召开的国际作家保卫文化代表大会。同年,德国人民阵线 (Deutsche Volksfront) 在巴黎成立,亨利希·曼任主席。1936 年,经捷克斯洛伐克总统托马斯·马萨里克(Tomas Masaryk)推荐,亨利希·曼获得捷克斯洛伐克国籍,他利用这个身份使许多德国流亡者在捷克斯洛伐克驻马赛领事馆获得了帮助。

在法国流亡期间,亨利希·曼创作了长篇历史小说《亨利四世》(Henri Quatre)。它包括《国王亨利四世的青年时代》(Die Jugend des Königs Henri Quatre, 1935) 和《国王亨利四世的成熟时期》(Die Vollendung des Königs Henri Quatre, 1938)两部小说。作品取材于法国 16 世纪宗教战争的历史。当时的法国还处于封建割据的状态之中,代表新兴资产阶级利益的胡格诺教派(新教)和代表封建势力的天主教联盟之间进

行了三十多年战争。新教首领,法国国王亨利四世率兵击败西班牙和天主教联盟的军队,他顺应人民的愿望,颁布敕令,宣布天主教为国教,胡格诺新教享有同天主教一样的平等权利,从而结束了宗教战争,建立了中央集权的国家。这两部历史小说同时也是发展小说和教育小说。两本小说的书名就标示了主人公由青年时代到成熟时期的发展过程。一般来说,德国的发展小说或教育小说,描写的是主人公在人文主义思想的沐浴下,在精神、学识和技能方面成长的过程,所以也称为成长小说。《亨利四世》中的国王也是喝着人文主义的乳液发展和成熟的。

亨利希·曼的这部历史小说不是简单地再现16世纪法国的历史和人物,它的贡献还在于用艺术手段塑造了一个怀着崇高人文主义理想、顺应社会历史发展潮流、以人民利益为重、一心建立和谐社会的人文主义者亨利四世的艺术形象,他与心怀世界霸权、灭绝人性的希特勒法西斯形成鲜明的对照,为德国文学熠熠生辉的人物画廊增添了一个新的典型。历史的进程从来都不是一帆风顺的,亨利在结束宗教对立和宗教战争的斗争中,同样遭受过巨大的挫折,在"圣巴托罗牟之夜"(Bartholomäusnacht)惨案中,大批胡格诺教徒惨遭基督教徒杀戮,亨利自己也遭软禁,被迫改信天主教。但是他从来没有失去信心,放弃理想。亨利国王是一位具有博大胸怀的政治家,一切都以民族和人民的利益为出发点。后来,他率胡格诺教军队打败了天主教联盟以后,为了争取巴黎的天主教居民,他再度改奉天主教,并颁诏两教平等。这位人文主义战略家为自己添上了浓墨重彩的一笔。国王亨利四世的命运是悲剧性的,最后被他的敌人刺死。主人公的悲剧命运是必然的,因为他怀抱的建立一个和谐社会的崇高理想同那个时代存在不可调和的矛盾。但是,亨利四世任何时候都没有失去对人类美好未来的信念。显然,"圣巴托罗牟之夜"惨案是影射纳粹在德国的大屠杀的,而天主教联盟的首脑瑞斯公爵这个人物的形象被刻画得极其凶恶残暴、心狠手辣,这也与希特勒极其相似。小说的现实意义在于:它以对社会和历史进步的坚定信心,通过艺术形象号召德国和法国人民联合起来,向希特勒法西斯进行坚决斗争。托马斯·曼认为这部小说是亨利希·曼"这位伟大艺术家才华的综合",称颂亨利四世国王是第一位"人类幸福和理性的使者"。阿诺尔德·茨威格、利翁·福伊希特万格和赫尔曼·克斯滕等都赞扬《亨利四

世》是反法西斯文学的杰作，卢卡契更是具体分析了这部历史小说反希特勒的威力："亨利四世从他与人民生活的联系中吸取力量和才能，他之所以能成为人民的领袖，是因为他能衷心谛听人民群众的真实愿望并勇敢地、聪明地实现它。恰好是这种描写的艺术匠心比大多数直接的攻击更能致命地击中对希特勒的膜拜。因为亨利希·曼这种描写揭示了领袖和人民之间的关系，回答了——以间接论战的方式——一个严肃的问题：什么是真实的领袖的社会内容和人性本质。如果把亨利希·曼这种间接的论战同在瑞斯公爵这个形象里直接对希特勒的讽刺比较一下，可以看出这种描写方法在艺术上更高超，在政治上有更大的影响。"他指出，在小说中，"正面英雄的巨大的史诗气概、叙述风格的纪念碑式的巍峨，与自传性的描写方法的必要的、不可避免的和不可缺少的细节处于一种少见的、不可调和的矛盾之中"，他认为《亨利四世》是"现代历史小说的最高成就"。[①]《亨利四世》是亨利希·曼晚年时期思想和艺术上最成熟的作品，属于世界文学中最杰出的历史小说之列。

在法国流亡时期，亨利希·曼还写了大量政论，批判德国法西斯主义。这些文章收在《仇恨》(Der Haβ, 1933)、《总有一天》(Es kommt der Tag.Deutsches Lesebuch, 1936)和《勇气》(Mut, 1939) 等集子里。

1940 年，希特勒军队进攻法国，法国贝当政府投降，亨利希·曼夫妇在福伊希特万格的组织和安排下，逃出法国，9 月经西班牙和葡萄牙，于 10 月 4 日与他的侄子戈洛·曼，以及福伊希特万格和韦弗尔夫妇等从里斯本乘海轮离开欧洲，踏上流亡美国的航程。希腊海轮于 10 月 10 日到达纽约港，亨利希·曼受到弟弟托马斯·曼的接待，从此他在美国度过了生命的最后十年。

与在法国不一样，在美国亨利希·曼感到确确实实是在流亡了，他与福伊希特万格和布莱希特保持密切联系。在美国，他的作品不被注意，新散文作品也没有获得成功。现在它的知名度既不能与他弟弟托马斯·曼相比，也不能与他以前的声望相比。到达美国不久，亨利希·曼来到电影城好莱坞，与华纳兄弟影片公司(Filmgesellschaft Warner Brothers)签订了一年的合同，为该公司撰写电影剧本。合同到期以后，公司没有

① 《卢卡契文学论文集》(一)，外国文学研究所"外国文学研究资料丛刊"编委会编，中国社科出版社 1980 年版，第 160 页和 170页。

与他续签，这样作家就没有了每月的固定收入，极其拮据的经济状况压得他喘不过气来，内莉不得不出去打工挣钱，以敷家用，托马斯·曼每月也给予一定的接济。为了摆脱这种屈辱的生活，内莉于 1944 年 12 月 16 日自杀身亡。这对亨利希·曼的打击可想而知，他长期陷于孤独和寂寞之中。

在美国的头几年，亨利希·曼主要撰写《对一个时代的观察》(Ein Zeitalter wird besichtigt)。这部回忆录于 1943 年至 1944 年完成，1945 年出版。通过回忆，作家观察了从 19 世纪末到第二次世界大战的时代风云，反思历史，研究现实。在写作《对一个时代的观察》的同时，他还在构思和创作电影小说《利迪采》(Lidice, 1943)、《弗里德里希大帝悲痛的历史》(Die traurige Geschichte von Friedrich dem Groβen, Fragment,1960)，以及《世界的接待》(Empfang bei der Welt, 1956)。《利迪采》描绘了一系列希特勒法西斯分子的讽刺画像，揭露纳粹对捷克利迪采村实行的大屠杀暴行；《弗里德里希大帝悲痛的历史》旨在揭示弗里德里希二世(又称弗里德里希大帝)这位穷兵黩武、推行军国主义的普鲁士国王的真实面貌，这部小说没有完成；《世界的接待》是一部讽刺小说，完成于 1943 年，小说对现代资产阶级和上流社会的生活进行了犀利的讽刺，描写了许多歇斯底里式的荒唐事。

在夫人去世以后，亨利希·曼在痛苦和精神孤寂的岁月里，开始创作他的最后一部作品，长篇小说《呼吸》(Der Atem, 1949)。小说写奥地利一位男爵夫人在生命的最后两天对过去生活的追忆，情节发生在 1939 年第二次世界大战爆发的当天，第二天她的生命就终结了。

第二次世界大战结束以后，亨利希·曼于 1947 年获柏林洪堡大学授予的名誉博士称号，1949 年获民主德国国家文艺一等奖，并被选为即将成立的柏林(东)德国艺术科学院院长。1950 年 3 月，在他准备启程回国赴任之前，于 3 月 12 日在美国加利福尼亚的圣莫尼卡(Santa Monica)病逝。

亨利希·曼是一位具有强烈社会责任感的作家，无畏的民主斗士，德国帝国主义、军国主义和资产阶级奴性的无情揭露者和批判者，坚定不移的反法西斯战士。在文学创作上，他从 19 世纪末各种流派和思潮中走出来，形成自己独特的现实主义风格。但他又是一位心胸开阔、博

采众长的作家，常常吸取现代流派的某些手法和技巧，以丰富自己的表现艺术，他晚期的许多作品就融合了报告文学的手法和意识流技巧。歌颂自由，批判社会，维护和平，憧憬人类美好未来，这是亨利希·曼文学创作的基调。

九　流亡时期的托马斯·曼

1933 年 2 月 10 日——希特勒上台的第十一天，托马斯·曼(Thomas Mann, 1875—1955) 在慕尼黑作了一个题为《理查·瓦格纳的苦难与伟大》(Leiden und Größe Richard Wagners) 的讲演，纪念瓦格纳逝世五十周年。第二天他就在夫人卡佳陪同下去欧洲，在荷兰的阿姆斯特丹、比利时的布鲁塞尔和法国巴黎作早已安排的巡回讲演。他何曾想到，这次欧洲之行竟成了他流亡生涯的开始。在他讲演期间，德国形势急剧恶化，法西斯恐怖活动愈演愈烈。但是托马斯·曼并没有流亡的思想准备。巡回讲演结束后，到瑞士作短期休假，打算 3 月 11 日返回慕尼黑。期间许多朋友，以及已经流亡巴黎的他的兄长亨利希·曼，都劝他暂时不要回国，他的女儿埃丽卡 (Erika Mann) 和儿子克劳斯也从慕尼黑打来紧急电话，告诉父亲，由于"天气恶劣"，不要回来。托马斯·曼这才决定在瑞士住下。在做出整个决定时，他或许也考虑到了他妻子有一半犹太血统的因素。此后的几个月，托马斯·曼在瑞士和法国的许多地方待过，9 月底才搬到苏黎世湖畔的小镇屈斯纳赫特 (Küstnacht)，在此一直住到 1938 年。

在流亡的前三年，即 1933 年至 1935 年，托马斯·曼在公开场合说话颇为谨慎，对纳粹制度有意识地采取克制态度，也没有参加反法西斯宣传，并与流亡组织保持距离。他用沉默来换取在德国出书，以继续同德国读者保持接触。纳粹当局对于这位享有国际声望的诺贝尔文学奖获得者还没有做出断然处置的决断，所以 1933 年 5 月 10 日纳粹的焚书运动中，他的作品不在其列，他还可以在德国出书，《雅各的故事》(Die Geschichten Jaakobs)、《青年约瑟》(Der junge Joseph) 就分别于 1933 年和 1934 年出版，论文集《大师的苦难与伟大》(Leiden und Größe der Meister) 于 1935 年出版。这期间德国形势的发展越来越糟，1934 年 8 月 2 日兴登堡去世后，希特勒集国家元首和总理于一身，更加肆无忌惮地

实行独裁统治。托马斯·曼对情势的认识越来越清楚,对纳粹德国越来越不再抱有幻想,与纳粹的公开决裂已经无法避免。1936 年 2 月 3 日,这一天终于来到了。

托马斯·曼做出决断的缘由是 1 月 26 日《新苏黎世报》(Neue Züricher Zeitung) 发表的该报副刊主编爱德华·科罗迪 (Feuilletonchef Eduard Korrodi)的文章《流亡者镜子里的德国文学》(Deutsche Literatur im Emigrantenspiegel)中,对德国流亡文学进行了诋毁,并将托马斯·曼同流亡作家对立起来。在女儿埃丽卡和儿子克劳斯的强烈催促以及朋友的建议下,托马斯·曼在 2 月 3 日的《新苏黎世报》上发表了《致爱德华·科罗迪》(An Eduard Korrodi) 的公开信,确认自己是流亡作家,他的作品属于德国流亡文学,明确表示对纳粹的唾弃与决裂,并断言"德国现今的统治不会有什么好结果,对德国和对世界都不会有好结果"。托马斯·曼公开树起流亡作家和流亡文学旗帜的这一举措引起了巨大反响。第一个做出反应的是他女儿埃丽卡,她发来电文向父亲表示"感谢,祝贺和祈福",接踵而至的是朋友和作家向他表示祝贺、支持和声援的大量来信来电。从此,托马斯·曼加入了反法西斯的行列,坚决揭露和控诉纳粹的暴行,站在捍卫进步和人道主义的前列。做出这个决断以后,托马斯·曼摆脱了三年多来一直压在他身上的精神负担, 身心都感到轻松、爽快,他以旺盛的创作力继续创作"约瑟四部曲"(Joseph-Tetralogie)的第三部《约瑟在埃及》(Joseph in Ägypten)。5 月,托马斯·曼和卡佳到维也纳,祝贺弗洛伊德八十诞辰, 并发表了《弗洛伊德与未来》(Freud und die Zukunft) 的演说。《约瑟在埃及》于 8 月中旬完成,10 月中旬在维也纳出版 (菲舍尔出版社已经迁此)。11 月 19 日,他接受捷克斯洛伐克共和国授予的国籍。纳粹政权在举办了第十一届奥运会以后,也对托马斯·曼反纳粹德国的立场做出了反应:12 月 2 日纳粹褫夺了他的德国国籍,波恩大学取消了 1919 年授予他的名誉博士学位。

1937 年托马斯·曼在苏黎世创办了流亡刊物《尺度和价值》(Maß und Wert), 而他于 1933 年曾拒绝参与他大儿子克劳斯·曼在阿姆斯特丹创办的反法西斯刊物《聚集》的工作,由此可看出这几年他的思想变化之大,反法西斯态度之坚决。

1938 年 2 月中旬,托马斯·曼携夫人卡佳第四次赴美国。此前,他曾

于 1934 年、1935 年和 1937 年三次访美——或参加《雅各的故事》英文版的首发式,或接受哈佛大学授予他和爱因斯坦的名誉博士学位,或参加活动。这次到美国是去作巡回演讲。这期间,欧洲形势进一步恶化。3 月 12 日,希特勒的军队入侵奥地利,并将其吞并。这一事件使托马斯·曼受到极大震撼,也使他进一步看清了希特勒霸占世界的野心,同时也促使他做出了移居美国的决定。正好普林斯顿大学邀请他担任该校人文学科的客座教授(Lecturer in the Humanities),托马斯·曼接受邀请,并利用这个机会移居美国。6 月 1 日,他在接受了美国哥伦比亚大学授予的名誉博士称号以后,于月底返回欧洲,处理瑞士的财产和与朋友告别。9 月下旬,他来到普林斯顿,开始了在美国的新生活。

在美国,托马斯·曼一面写作,一面从事大量反法西斯工作,给犹太流亡者、德国和奥地利流亡作家以巨大的、宝贵的帮助。1939 年 5 月至 6 月间美国普林斯顿等三所大学又授予他名誉博士学位。1939 年 10 月 25 日,他在普林斯顿完成了"歌德小说" (Goethe-Roman)《绿蒂在魏玛》(Lotte in Weimar)。1940 年 10 月,他开始与英国广播公司合作,每月向德国听众发表题为《德国听众!》(Deutsche Hörer!) 的广播讲话,向德国听众进行反纳粹宣传,直至 1945 年 5 月 10 日播出最后一次讲话。1941 年 3 月,托马斯·曼从普林斯顿迁居加利福尼亚,获加利福尼亚大学名誉法学博士学位,4 月定居洛杉矶郊区的帕西菲克帕利塞兹 (Pacific Palisades),潜心创作"约瑟四部曲"的第四部《赡养者约瑟》(Joseph der Ernährer),翌年 2 月迁入他自己在那里建造的新居,集中精力,继续《赡养者约瑟》的写作,并于 1943 年年初完成。从 1941 年 12 月开始,他还担任酬金不菲的华盛顿国会图书馆 (Library of Congress in Washington) 的德国文学顾问 (从 1945 年起主动放弃报酬,但仍担任此职)。1944 年 6 月 24 日,他和卡佳都加入了美国国籍。

托马斯·曼视创作为生命,在流亡期间他创作了多部鸿篇巨制。这不仅使作家的声望如日当空,也为德国流亡文学树立了丰碑。

长篇小说《绿蒂在魏玛》(Lotte in Weimar,1939)的构思和创作始于 1936 年 8 月下旬。他在完成"约瑟四部曲"的第三部《约瑟在埃及》之后,没有立即动手写第四部《赡养者约瑟》,而是构思并开始创作这部"歌德小说"《绿蒂在魏玛》,它于 1939 年 10 月 25 日在普林斯顿杀青。小说是

根据夏绿蒂——歌德《少年维特的烦恼》中女主人公绿蒂的原型——1816年的魏玛之行创作的,共九章,着意刻画了歌德的形象。歌德虽然在最后三章才出场,但从夏绿蒂一到魏玛,他就是人们谈论的中心。小说中的歌德感情丰富,既有思想的深刻和睿智,又没有摆脱上流社会虚荣的诱惑,与常人一样,也有喜怒哀乐。小说的第七章是歌德的长篇独白,采用意识流手法,在极大的时间和空间范围里直接展现歌德的精神生活,并在他与社会和时代的种种联系中表达他的看法和观点,文笔自然、流畅,逻辑上又很有条理。这一章歌德的长篇独白一向为人们所称道,并被誉为20世纪欧洲散文的经典篇章。《绿蒂在魏玛》是一部历史小说,出现在第二次世界大战期间,这时的托马斯·曼已站到了反法西斯的前列,因此历史题材的小说不可能不与当时的现实政治相联系。托马斯·曼巧妙地利用歌德的威望来反对法西斯主义,通过歌德的独白,对德国人的爱国狂热加以鄙视和唾弃,痛快淋漓地批判和鞭笞了德意志民族的劣根性,抨击了它的沙文主义和侵略暴行,具有强烈的现实针对性。托马斯·曼让歌德构造了双重德国和两种德国人:一个是现实的德国,在那里,德国人"不懂真理","毫无节制的暴虐","听任疯狂的无赖任意摆布",他们"抬高自己、美化自己","固执地认为自己是独特的民族",用他们的"愚蠢来统治世界",这必然会激起全世界人民对他们的仇恨,而"将他们打败";与此相对的是另一个德国和另一种德国人。他借歌德之口宣布:"我才是德国。"这是真正的德国,以他为代表的德国人代表着德国的利益,受到世界人民的尊敬。关于《绿蒂在魏玛》这部小说,托马斯·曼曾讲过一则有趣的插曲:由于小说中隐喻着反纳粹德国的文字,有的是仿造的歌德的言论,在语言和精神上又非常合适,很难加以区分,于是当时仇恨纳粹政权的人就把小说中的一些政治性言论加以辑录,编成一本小册子,以《歌德同里默尔的谈话录》(Aus Goethes Gesprächen mit Riemer)的书名为掩护,印成传单,带到德国,在德国人中广为传阅,起到了很好的反法西斯宣传作用。有人还真以为这些言论是出自歌德之口。有一份到了1946年纽伦堡审判纳粹战犯的英国公诉人哈特利·肖克罗斯(Hartley Shawcross)手里,他在起诉词中就大量援引了这本小册子中的"歌德的言论"。后来伦敦《泰晤士报》(Times)文艺版刊出一篇文章,指出肖克罗斯引证的言论并非出于歌德,而是出自托马

斯·曼的小说。一时搞得伦敦官方大失体面。英国驻华盛顿大使受英国外交部的委托,写信给托马斯·曼,请他对此事加以澄清。托马斯·曼在回信中一方面肯定《泰晤士报》是对的,同时他又担保,虽然歌德未曾真的说过公诉人所引用的话,然而这些话他很可能会说的,而且在更高的意义上来说,哈特利的引证是对的。

长篇小说四部曲《约瑟和他的兄弟》(Roman-Tetralogie Joseph und seine Brüder, 1926—1943)是托马斯·曼流亡期间的代表作之一。他最早产生写约瑟故事的念头是在1923年。那时,他为了给一位画家朋友的约瑟故事连环画册写序言而阅读了《圣经》中的有关部分,因此对约瑟故事发生了兴趣。1925年他作了一次环地中海旅游,到了希腊、阿尔及尔、埃及等地。这次旅游进一步激起了他对约瑟故事的兴趣,为此他开始收集材料,阅读和摘录相关文献。小说的创作始于1926年12月,中间因插进不少别的作品的写作而数次中断,到1943年年初最终完成,前后历时达十六年之久。"约瑟四部曲"包括《雅各的故事》(1933)、《青年约瑟》(1934)、《约瑟在埃及》(1936)和《赡养者约瑟》(Joseph der Ernährer,1943)。这四部小说能完整地同读者见面,作家的大女儿埃丽卡有很大功劳。1933年,托马斯·曼在欧洲作纪念瓦格纳逝世五十周年的巡回讲演后,就在瑞士开始了流亡生活,而四部曲的第二部《青年约瑟》的手稿还在慕尼黑。这时也已流亡国外的埃丽卡得知后,便瞒着父亲,于5月的一个雾霭笼罩的夜晚乘火车潜回慕尼黑,悄悄进入已被冲锋队监视的房子,抢救出父亲的手稿,其中就有《青年约瑟》。"约瑟四部曲"描写的是《旧约·创世记》中关于约瑟的故事:雅各有十二个儿子,他最喜爱的儿子约瑟受到其他同父异母兄弟的嫉妒和迫害,几经磨难,后来成了埃及的宰相。当政后由于他采取的措施得当,在灾荒之年人民也能安居乐业,约瑟成了人民的"赡养者"。后来约瑟的父亲和兄弟也来到埃及,他的兄弟对过去的作为表示追悔,兄弟之间捐弃前嫌,全家得以团聚。托马斯·曼在谈到他的四部曲时说:"七万行文字宣告性地带着人类生活的原始事件,爱与恨,祝福与诅咒,阋墙之争与父亲之苦,傲慢与忏悔……静静地流去。"埃丽卡说,她父亲的《布登勃洛克一家》探索的是19世纪末20世纪初的德国,《魔山》描写的是第一次世界大战前的欧洲,而《约瑟和他的兄弟》"歌颂的则是人类,而且不是某一历史上可

准确证实的地球上的居民,而是早期的人类"。托马斯·曼自己也把这部系列小说看成"人类的象征",并将它与歌德的《浮士德》相提并论。那么,作家为什么要在法西斯肆虐年代写这部历史小说呢?我们可以从三方面来理解它在当时的现实意义。首先,托马斯·曼的神话观是与纳粹的神话观根本对立的。纳粹所以对神话传说表现出极大兴趣,那是为了利用神话来宣扬古代日耳曼人的精神力量和德意志精神,鼓吹对力量和领袖的崇拜,美化残暴、野蛮的"英雄业绩",以确立其法西斯主义思想体系,炮制"血统与土地"文学;而托马斯·曼写神话,中心是写人,写人的自我完善,在神话中贯穿着一根人道主义的红线。约瑟本是个"不良少年",在吸取沉痛的教训后才开始自我完善的过程,把自己的才智用来造福人民。其次,正当希特勒排犹反犹,对犹太人采取种族灭绝政策之时,《约瑟和他的兄弟》却描写犹太人的聪明才智和诚实正直的优秀品质,对法西斯种族主义进行了有力的抨击。第三,托马斯·曼说,这部作品的主题来自《旧约·创世记》中的一句话:"全能者上帝赐福给你,他赐给你天上的甘霖,地下的泉水。"这是行将死去的雅各对约瑟的祝福。作家赋予这个神话故事以人性和人道主义的内涵,并以此来对抗法西斯主义。

完成《赡养者约瑟》以后,托马斯·曼就于1943年5月23日开始下一部长篇小说《浮士德博士》(Doktor Faustus, 1947)的创作,于1947年1月29日完成,历时将近四年。这是他晚年最重要、最伟大的作品。小说的最初构思要追溯到20世纪初:1901年他曾考虑写一本艺术家同魔鬼签约的小说。四十二年以后,他在创作这部小说的过程中,烽火连天,第二次世界大战的战局也在不断发生变化,越来越朝着纳粹德国彻底溃败的方向发展,1945年4月30日希特勒在帝国大厦自杀,5月8日,德国无条件投降。面对世界局势,托马斯·曼一方面在思考着世界的前途,另一方面在进行历史的反思,他于1945年5月29日在华盛顿国会图书馆所作的、体现着《浮士德博士》思想内涵的报告《德国和德国人》(Deutschland und die Deutschen)中就提出了"集体罪责"论点,他指出,德意志民族的精神文化和民族特性是德国历史悲剧的根源,所以德意志民族应承担集体罪责,应当受到一定的惩罚,他还断然否定存在"两个德国"的说法,认为两个德国——一个好的和一个坏的德国并不存在。

在这一点上，他遭到许多德国人，尤其是“内心流亡”作家的反对，另外一些人也不同意他的看法，如持马克思主义观点的作家布莱希特就认为，德国人民与纳粹政权截然不同，不能把两个德国混为一谈。在这样的思想和时代背景下，托马斯·曼在创作《浮士德博士》的过程中扩大了作品的象征意义，把主人公阿德里安·莱韦屈恩从印象主义作曲家到无调音乐作曲家的发展，同当代德国从颓废到残暴的发展道路进行了对照。小说的全名是《浮士德博士——由一位友人讲述的德国作曲家阿德里安·莱韦屈恩的一生》(Doktor Faustus.Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde)。这部艺术家小说的主人公是作曲家莱韦屈恩，他的生平是由语文学家塞雷努斯·蔡特勃卢姆在1943年至1945年叙述的。叙述者也是小说主人公的终身挚友和崇拜者。作曲家莱韦屈恩，这位普通乡村家庭出身的作曲家，1905年进入莱比锡大学学习神学，后改学音乐。在一次去意大利旅行时偏头痛发作，在幻觉中与魔鬼订约：魔鬼在二十四年内不断给他以灵感，让他创作出人间最美妙的音乐，而他必须为此舍弃一切人间感情，二十四年后灵魂归魔鬼所有。这期间，魔鬼夺走莱韦屈恩两个心爱的人——他的同性恋对象，一位小提琴独奏家，以及他最喜爱的外甥。莱韦屈恩，这位20世纪的浮士德，发誓要创作出旷世之作。最后他用十二音作曲法创作了《浮士德博士的哀歌》(Doktor Faust Weheklage)，并以这部顶峰之作收回贝多芬《第九交响曲》所宣告的善良与高尚，这就意味着歌德精神，亦即德国人道主义的终结。莱韦屈恩邀请亲朋好友来听他演奏。演奏时他突然昏倒，失去理智。蔡特勃卢姆只叙述了莱韦屈恩从1885年到1930年演奏《浮士德博士的哀歌》当场晕倒这段时间的生活。精神崩溃以后，莱韦屈恩在没有知觉的情况下还活了十年，1940年死于乡间。这里，托马斯·曼又回到了早年在《托尼奥·克吕格尔》和《死于威尼斯》等艺术家小说中所表现的关于艺术和生活的主题。莱韦屈恩和魔鬼订约后完全脱离社会和时代，远离现实生活，缺乏人间之爱，他的艺术也就失去了生命力，这是艺术家的致命悲剧。

《浮士德博士》是托马斯·曼小说中政治性表露得最直接的一部。显然，莱韦屈恩与魔鬼订约是与法西斯的产生明白无误地联系在一起的。莱韦屈恩的故事是1930年前二十年中的德国精神文化的故事，特别是

传统人道主义的崩溃和法西斯主义崛起的故事。1943 年至 1945 年，蔡特勃卢姆在讲述作曲家的故事的时候，第二次世界大战正在激烈进行。叙述者在叙述中不时加进一些对时政的评论，表现出对法西斯统治的憎恨，对民族主义和反理性主义的厌恶。托马斯·曼通过蔡特勃卢姆这位虚构的叙述者，将作曲家的生活同德国历史进行了“对接”：将莱韦屈恩走上歧途的人生灾难同任凭希特勒主宰国家的历史灾难，将莱韦屈恩的悲剧同德国的毁灭巧妙地交织在一起，在个人与民族、艺术和政治之间架起了一条通道。这样，小说通过一个音乐家的悲剧，令人信服地揭示出精神和艺术的衰落是产生法西斯的根源。没有别的作品能像《浮士德博士》那样如此完美地表现德国的悲剧。托马斯·曼将许多现实层面与大量象征性刻画天衣无缝地糅合在一起，多年来还没有一位德语作家能达到如此高的水平，更不用说超越它了。

还在《浮士德博士》杀青之前，托马斯·曼于 1946 年 3 月查出患了早期肺癌，4 月在芝加哥做了手术，手术非常成功。经过一段休养之后，他一鼓作气在 1947 年 1 月完成了他晚年的这部巨著。随后他与夫人卡佳从 5 月 11 日至 9 月 8 日作了战后首次欧洲之旅，去了伦敦、苏黎世，与弟弟维克多(Viktor Mann,1890—1949)，以及黑塞等晤面，但没有回德国。1949 年 5 月 10 日至 8 月初，托马斯·曼再次回到欧洲，除访问了伦敦、斯德哥尔摩、哥本哈根和苏黎世之外，为了参加纪念歌德诞辰 200 周年庆典，他自流亡以后第一次踏上德国土地，先后在西部美因河畔法兰克福和东部的魏玛发表纪念讲演。他这次魏玛之行引起了西德和美国报刊的粗暴批评，甚至说他有“共党”和“亲共”的嫌疑，1950 年 4 月华盛顿国会图书馆取消了他的年度演说《我的时代》(Meine Zeit)，随后托马斯·曼就宣布辞去担任了多年的华盛顿国会图书馆德国文学顾问一职。美国的政治空气使他感到压抑。1951 年美国报刊进一步加剧了对托马斯·曼的攻击。此时的美国冷战气氛越来越浓，麦卡锡主义横行，许多左派和自由派流亡者都被怀疑进行颠覆活动，托马斯·曼、爱因斯坦和福伊希特万格等一起被非美活动调查委员会列入黑名单。这一系列不愉快的事情，最终导致他做出离开美国、返回欧洲的决定。

1952 年 6 月 24 日，托马斯·曼告别洛杉矶的帕西菲克帕利塞兹，启程返回欧洲，但并没有在过去曾剥夺他的国籍、禁止他的作品出版、现

在又处于分裂状态的祖国定居,而是选择了瑞士。12月他将家安顿在苏黎世近郊的埃伦巴赫(Erlenbach),后来他在苏黎世湖畔的基尔希贝格(Kilchberg am Zürichsee)购置一座别墅,于1954年4月迁入。这时他的一些亲人和朋友已经先他去了极乐世界,他的内心不免感到寂寞和凄凉。

在迁往瑞士之前,托马斯·曼在洛杉矶的帕西菲克帕利塞兹寓所还写完了《〈浮士德博士〉的产生》(Die Entstehung des Doktor Faustus, 1949)和长篇小说《被选中的人》(Der Erwählte, 1951),并开始了长篇小说《骗子菲利克斯·克鲁尔的自白》(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, 1954)的写作。

晚年,托马斯·曼的活力和创作力也十分惊人。迁往瑞士以后三年左右的时间里,年迈的作家于1953年3月18日完成了中篇小说《受骗的女人》(Die Betrogene, 1953),6月4日在英国接受剑桥大学授予的名誉博士学位;他的长篇小说《骗子菲利克斯·克鲁尔的自白》也在这一年的12月27日脱稿。这是托马斯·曼最后一部长篇小说。它的写作早在1910年就开始了,1922年和1936年分别发表了第一稿和第二稿。还在美国的时候,他于1950年10月完成《被选中的人》之后,又想到了这部四十年前被搁下的小说,接着那时中断的地方继续往下写。中间又因插进去写《受骗的女人》而又放了一年,1953年4月才重新开始往下写。按计划,这是一部发展小说,这次作家将旧稿扩充,写一部对1900年前后的德国和欧洲进行全面批判的社会小说。1954年发表的是第一部分,第二年作家就去世了。但是,这第一部分是一部结构完整的作品。小说以主人公40岁出狱后的回忆形式,叙述自己招摇撞骗的一生,通过他的视角揭露培养他的资本主义社会,讽刺资本主义社会欺骗与虚伪的本质。形式上它近似流浪汉小说,作家以轻松和流于滑稽的笔调描写一个高级骗子的童年、青年以及世界之旅的头几站。

1954年,托马斯·曼还写了两篇重要的文论《试论契诃夫》(Versuch über Tschechow)和《试论席勒》(Versuch über Schiller)。1955年,对托马斯·曼来说是繁忙的一年,风光的一年,也是告别的一年:2月11日庆祝了他和卡佳的金婚纪念;1955年是席勒逝世150周年纪念,5月8日和14日,托马斯·曼分别在斯图加特和魏玛宣读了由女儿埃丽卡将一百二

十页打字稿《试论席勒》压缩成二十多页的纪念席勒演讲稿;他还接受了柏林艺术科学院授予的名誉院士和耶拿席勒大学授予的名誉博士称号;接着便"衣锦还乡",他的故乡吕贝克也捐弃前嫌,隆重而热烈地接待了这位伟大的儿子,并于5月20日授予他荣誉市民的称号;5月24日他离开吕贝克,结束了这次不同寻常的德国之行,乘火车返回苏黎世;6月6日是他的80华诞,连日来随着庆祝活动的持续升温,托马斯·曼的荣誉也达到了顶峰:来自世界各地的生日祝福络绎不绝,其中有包括一些国家的总统和议长在内的显赫的政界人物,以及世界著名的文学艺术家,4日,苏黎世市政府为他举行生日午宴,市长向他转达全市人民的祝福,瑞士联邦总统专程来到基尔希贝格为托马斯·曼祝寿,并发表讲话,苏黎世工业大学校长则给他戴上自然科学博士帽,东德和西德也派出各自的代表团前去祝寿,并带去丰厚的寿礼,托马斯·曼的家人也借此机会大聚会;7月1日他在阿姆斯特丹接受了荷兰王室颁发的十字勋章……这一切像是画上了一个圆满的句号,帷幕将徐徐落下。7月18日,在荷兰诺德韦克 (Noordwijk aan Zee) 度假的托马斯·曼感到左腿疼痛,经检查,诊断为患有血栓,23日他被送往苏黎世州医院。8月12日晚托马斯·曼在安睡中走完了他的人生旅程。"真理和快乐的形式可以使心灵得到解放,可以为世界准备一个美好的、与精神相适应的生活",托马斯·曼《试论契诃夫》的结束句中所表达的这个希望和信心,也是对托马斯·曼作品意义和作用的最好说明。

托马斯·曼去世后,他的夫人卡佳还在基尔希贝格生活了很长时间。她在这里接待来访者,接受采访,照看丈夫的纪念物。尽管年事已高,她还是到以色列、美国等地去旅游,是一些温泉疗养地的常客,在苏黎世她是出名的"飙车老太",为此她还曾被吊销驾照。1985年4月25日,97岁高龄的卡佳离开了人世,她留给人们的是一本《我未写出的回忆录》(Meine ungeschriebenen Memoiren, 1974)。

最后,还要提一下托马斯·曼家族自杀的问题。自杀自古有之,并不奇怪,但是,托马斯·曼家族中有那么多人自杀却让人费解。他的两个妹妹尤丽娅 (Julia Elisabeth Mann, 1877—1927) 和卡拉(Carla Auguste Olga Maria Mann, 1881—1910) 都是自尽。然后是托马斯·曼自己的子女:大儿子克劳斯1948年夏天曾打开家里的煤气打算自杀,幸被邻居发现,

经医院抢救才脱离危险，但是他并未摆脱自杀的诱惑，第二年5月21日在法国戛纳服安眠药自杀身亡；小儿子米夏埃尔 (Michael Mann, 1919—1977) 在1977年元旦清晨结束了自己的生命。曼氏家族中，亨利希·曼的第二任夫人内莉·克吕格尔也是自杀身亡的。他们的自尽虽然各有原因 (只有米夏埃尔自杀的原因还是一个谜)，但一家有四人自杀却并不多见。这也给心理学家留下了一个研究课题。

附录

主要作家作品中外文译名对照表
（以德文字母为序）

一　人名和作品名

A

Alberti, Konrad　康拉德·阿尔贝蒂

Altenberg, Peter　彼得·阿尔滕贝格

Andreas, Friedrich Carl　弗里德里希·卡尔·安德列亚斯

Andreas-Salome, Lou　露·安德列亚斯-莎乐美

Andrian-Werburg, Leopold von　利奥波德·冯·安德里安-韦尔堡

Anzengruber, Ludwig　路德维希·安岑格鲁贝尔

Apitz, Bruno　布鲁诺·阿皮茨

　Nackt unter Wölfen　赤手斗群狼

Arent, Wilhelm　威廉·阿伦特

Aue, Hartmann von　哈特曼·冯·奥厄

Auerbach, Friedrich　弗里德里希·奥尔巴赫

Auerbach, Ida　伊达·奥尔巴赫

B

Bacon, Francis　弗朗西斯·培根

Bahr, Hermann　赫尔曼·巴尔

　Das Konzert　音乐会

　Die gute Schule　好学校

　Die Mutter　母亲

　Die neuen Menschen　新人

　Die überwindung des Naturalismus　超越自然主义

　Fin de siècle　世纪末

　Österreich in Ewigkeit　永恒的奥地利(《12部奥地利小说》中的第七部)

　Zur Kritik der Moderne　现代派批判

　12 österreichische Romane　12部奥地利小说(只完成7部)

Bartels, Adolf　阿道夫·巴特尔斯

Baumbach, Rudolf　鲍姆巴赫

Bebel, August　奥古斯特·倍倍尔

　Aus meinem Leben　我的生平

Becher, Johannes Robert　约翰内斯·罗伯特·贝希尔

　Abschied　告别

　An Europa　致欧洲

　Das neue Gedicht　新诗集

　Erde　大地

　Heimkehr　还乡集

　Hymnen　颂歌集

Becker, Paula　保拉·贝克尔

Beer-Hofmann, Richard　里夏德·贝尔-霍夫曼

　Der Tod Georgs　格奥尔格之死

Benjamin, Walter　瓦尔特·本亚明

Benn, Gottfried　戈特弗里德·本恩

　Antwort an die literarischen Emigranten　给文学流亡者的答复

　Ausgewählte Gedichte　诗选

　Der Ptolemäer　托勒密

Berg, Alban 阿尔班·贝格

Berg, Leo 莱奥·贝格

Bergengruen, Werner 维尔纳·贝根格林

Am Himmel wie auf Erden 天上人间

Der Groβtyrann und das Gericht 大暴君与法庭

Bergson, Henri 亨利·柏格森

Bertram, Ernst 恩斯特·贝特拉姆

Beumelburg, Werner 维·博伊梅尔堡

Binding, Rudolf Georg 鲁道夫·格奥尔格·宾丁

Der Opfergang 自我牺牲

Legenden der Zeit 时代的传说

Bleibtreu, Karl 卡尔·布莱布特罗伊

Die Revolution der Literatur 文学之革命

Boehringer, Robert 罗伯特·伯林格

Bölsche, Wilhelm 威廉·博尔舍

Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie 诗的自然科学基础

Bosse, Friedrich 弗里德里希·博塞

Im Kampf 在斗争中

Bourget, Paul 布尔热

Psychologische Abhandlungen über zeitgenössische Schriftsteller 关于当代作家的心理论文集

Brahm, Otto 奥托·布拉姆

Henrik Ibsen 亨利克·易卜生

Brecht, Bertolt 贝托尔特·布莱希特

Antigone 安提戈涅

Der gute Mensch von Sezuan 四川好人

Die Dreigroschenoper 三毛钱歌剧

Herr Puntila und sein Knecht Matti 潘蒂拉老爷和他的仆人马蒂

Leben des Galilei 伽利略传

Mutter Courage und ihre Kinder 大胆妈妈和她的孩子们

Bredel, Willi 维利·布莱德尔

Die Väter 父亲们

Die Söhne 儿子们

Die Enkel 孙子们

Breuer, Josef 约瑟夫·布罗伊尔

Brod, Max 马克斯·布罗德

Bromme, Moritz William Theodor 莫里茨·威廉·特奥多尔·布罗梅

Lebensgeschichte eines modernen Fabrik–arbeiters 一个现代工厂工人的传记

Bruckner, Ferdinand 费迪南德·布鲁克纳

Die Verbreches 罪犯

Krankheit der Jugend 青年病

Büchner, Georg 格奥尔格·毕希纳

Dantons Tod 丹东之死

Woyzeck 沃伊采克

C

Calderón 卡尔德隆

Leben ein Traum 人生如梦

Carnot, Maurus 毛鲁斯·卡诺特

Gedichte 诗集

Coblenz(Auerbach,Dehmel),Ida 伊达·科布伦茨 (伊达·奥尔巴赫; 伊达·戴默尔)

Colli, Giorgio 乔尔乔·柯利

Comte, Auguste 孔德

Conrad, Michael Georg 米夏埃尔·格奥尔格·康拉德

Conradi, Hermann 赫尔曼·康拉迪

Unser Kredo 我们的信念

D

Dahn, Felix 费利克斯·达恩

D'Annunzio, Gabriele 邓南遮

E

F

G

H

Ödipus und die Sphinx 俄狄浦斯与斯芬克司

Reiselied 旅行之歌

Silvia im »Stern« 《星星》中的西尔维娅

Hölderlin, Friedrich 弗里德里希·荷尔德林

Holthusen, Hans Egon 汉斯·埃贡·霍尔特胡森

Rainer Maria Rilke 里尔克传

Holz,Arno 阿尔诺·霍尔茨

Chinesischer Faun 中国的农牧神

Das Buch der Zeit. Lieder eines Modernen 时代之书:一个现代人的歌

Die Blechschmiede 白铁匠铺

Die Familie Selicke 泽利克一家 (与约翰内斯·施拉夫合著)

Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 艺术,其本质和规律

Goldene Zeiten 金色时光

Klinginsherz! 响彻心扉

Li-Tai-Pe 李太白

Neue Gleise 新轨道(与约翰内斯·施拉夫合著)

Papa Hamlet 哈姆雷特爸爸(与约翰内斯·施拉夫合著)

Phantasus 方塔苏斯

Revolution der Lyrik 诗歌之革命

Zola als Theoretiker 作为理论家的左拉

Horvath, Ödön von 厄登·冯·霍瓦特

Der ewige Spieβer 永远的市侩

Die Bergbahn 山区铁路

Die unbekannte aus der Seine 来自塞纳河的陌生女子

Ein Dorf ohne Männer 女人村

Ein Kind unserer Zeit 当代一儿童

Figaro läβt sich scheiden 费加罗离婚

Geschichten aus dem Wiener Wald 维也纳森林的故事

Glaube, Liebe, Hoffnung 信念、爱情、希望

Italienische Nacht 意大利之夜

Jugend ohne Gott 没有上帝的青年

Kasimir und Karoline 卡西米尔与卡洛琳娜

Pompeii 庞贝

Revolte auf Cote 3018 3018 山的反叛

Sladek, der schwarze Reichswehrmann 斯拉德:黑暗的帝国士兵

Zur schönen Aussicht 美好前景

Hotopp, Albert 阿尔贝特·霍托普

Huch, Ricarda 里卡达·胡赫

Aus der Triumphgasse 胜利巷纪事

Ausbreitung und Verfall der Romantik 浪漫主义的兴衰

Blüthezeit der Romantik 浪漫主义的全盛时期

Der Fall Deruga 德鲁加案件

Der falsche Groβvater 伪祖父

Der groβe Krieg in Deutschland 德国的伟大战争》(1912/1914;1929 年更名为《三十年战争》(Der Dreiβigjährige Krieg)

Der Kampf um Rom 罗马之战

Der letzte Sommer 最后一个夏天

Die Goldinsel 黄金岛

Die Verteidigung Roms 罗马保卫战

Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren 小鲁多尔夫·乌尔斯洛伊的回忆

Frühling in der Schweiz 瑞士的春天

Garibaldi-Trilogie 加里波第三部曲

Gedichte 诗集

Gottfried Keller 凯勒评传

Liebesgedichte 爱情诗

Luthers Glaube 路德的信念

Michael Unger 米夏埃尔·温格尔

Neue Gedichte 新诗集

I

J

Aus Prager Gassen und Nächten 布拉格的街头和夜晚
China geheim 秘密的中国
Der Mädchenhirt 皮条客
Der rasende Reporter 狂热的记者
Drei Kühe 三头奶牛
Eintritt verboten 禁止入内
Entdedckungen in Mexiko 在墨西哥的发现
Hetzjagd durch die Zeit 追逐时间
Landung in Australien 登陆澳大利亚
Paradies Amerika 天堂美国
Prager Kinder 布拉格儿童
Vom Blütenzweig der Jugend 青春的花枝
Wagnisse in aller Welt 世界冒险记
Zaren, Popen, Bolschewiken 沙皇·东正教牧师·布尔什维克

Kläber, Kurt 库尔特·克莱贝尔

Klabund 克拉邦德(亨施克的笔名)
Chinesische Gedichte 中国诗选
Das Blumenschiff 花船
Der Kreidekreis 灰阑记
Der letzte Kaiser 末代皇帝
Dumpfe Trommel und berauschtes Gong 鼓点

Klages, Ludwig 路德维希·克拉格斯

Klein, Carl August 卡尔·奥古斯特·克莱因

Kleist, Heinrich von 海因里希·冯·克莱斯特

Klemperer, Otto 奥托·克伦佩雷尔

Klepper, Jochen 约亨·克莱珀
Der Kahn der fröhlichen Leute 快乐人之舟
Der Vater 前辈
Überwindung 克服
Unter dem Schatten deiner Flügel 在你羽翼的阴影下

Klimt, Gustav 古斯塔夫·克利姆特

Klinger, Friedrich Maximilian 弗里德希·马克西米利安·克林格尔

Klopstock, Robert 罗伯特·克洛普施托克

Klossowska, Baladine 芭拉蒂娜·克洛索夫斯卡

Kneip, Jakob 雅各布·克奈普

Knoblauch, Adolf 阿道夫·克诺布劳赫

Koeppen, Wolfgang 沃尔夫冈·克彭

Koestler, Arthur 阿图尔·克斯特

Kokoschka, Oskar 奥斯卡·科科施卡
Der brennende Dornbusch 燃烧的荆棘丛
Die träumenden Knaben 梦幻少年
Mörder, Hoffnung der Frauen 杀人犯——女人的希望
Sphinx und Strohmann 斯芬克司与草人

Kolb, Annette 安妮特·科尔布

Kolbenheyer, Erwin Guido 埃尔温·吉多·科尔本海尔
Das dritte Reich des Paracelsus 帕拉塞尔苏斯的第三帝国
Das Gestirn des Paracelsus 帕拉塞尔苏斯的命运

Kommerell, Max 马克斯·科默雷尔

Kralik, Hugo 胡戈·克拉利克

Kraus, Karl 卡尔·克劳斯

Kretzer, Max 马克斯·克雷策
Bürger ihrer Zeit. Berliner Sittenbilder 时代的市民——柏林风俗画 (1879 年以《时代的市民》在《市民报》连载),1881 年以《奇特的异想天开的人》(Sonderbare Schwärmer)为书名出版
Das Gesicht Christi 基督的面孔
Der Mann ohne Gewissen 没良心的人

L

克

Lechter, Melchior 梅尔希奥·莱希特

Lehmann, Wilhelm 威廉·莱曼

Anrwort des Schweigens 沉默的回答

Der Bilderstürmer 旧风俗的反对者

Der grüne Gott 绿色的上帝

Der Überläufer 倒戈者

Die Hochzeit der Aufrührer 叛乱者的婚礼

Die Schmetterlingspuppe 蝴蝶娃娃

Entzückter Staub 令人欣喜的尘埃

Provinzlärm 小城镇的喧嚣

Ruhm des Daseins 生存的荣誉

Weingott 酒神

Lehár, Franz 弗朗茨·莱哈尔

Das Land des Lächelns 微笑之乡

Die lustige Witwe 快乐寡妇,又译《风流寡妇》

Friederike 芙丽德莉珂

Paganini 帕格尼尼

Lenz, Jakob Michael Reinhold 伦茨

Lepsius, Reinhold 赖因霍尔德·莱普修斯

Lessing, Gotthold Ephraim 戈特霍尔德·埃弗拉伊姆·莱辛

Liebknecht, Karl 卡尔·李卜克内西

Liebknecht, Wilhelm 威廉·李卜克内西

Lienhard, Friedrich 弗里德里希·利恩哈德

Liliencron, Detlev von 德特勒夫·冯·利里恩克龙

Adjutantenritte und andere Gedichte 副官骑马出行及其他诗歌

Balladenchronik 民谣集

Bunte Beute 琳琅满目的猎物

Der Heidegänger 行走在荒原上

Eine Sommerschlacht 一次夏季战役

Gedichte 诗集

Gute Nacht 晚安

Heidebild 荒原景色

Krieg und Frieden 战争与和平

Kriegsnovellen 战争小说集

Nebel und Sonne 雾霭和太阳

Neue Gedichte 新诗集

Unter flaternden Fahnen 在飘扬的旗帜下

Lincke, Oskar 奥斯卡·林克

Liszt, Franz 李斯特

Loeffler, Marta 玛尔塔·勒夫勒

Loerke, Oskar 奥斯卡·勒尔克

Atem der Erde 大地的呼吸

Das Goldbergwerk 金矿

Das unsichtbare Reich. Johann Sebastian Bach 看不见的王国：约翰·塞巴斯蒂安·巴赫

Der längere Tag 长长的白昼

Der Oger 食人怪

Der Prinz und der Tiger 王子和老虎

Der Silberdistelwald 长满蓟草的树林

Der Steinpfad 石子小路

Der Turmbau 塔楼的建造

Der Wald der Welt 世界森林

Die Abschiedshand 告别之手

Die Chimärenreiter 骑喷火怪兽喀迈拉的人

Die heimliche Stadt 秘密城市

Franz Pfinz 弗朗茨·普芬茨

Gedichte 诗选

Gedichte 诗集

Gott 上帝

Hausfreunde 家庭之友

Magische Verse 神秘诗集

Panmusik 潘神音乐

Pompeji 庞贝

Vineta 维奈塔

N

Sämtl. Werke, krit. Studienausg. 尼采全集校勘研究版

Scherz,List und Rache 戏谑、诡计和报复

Unzeitgemäße Betrachtungen 不合时宜的考察

Venedig 威尼斯

Werke 尼采文集

Werke.Kritische Gesamtausgabe 尼采校勘全集

Zur Genealogie der Moral 道德的谱系

Novalis 诺瓦利斯

O

Oehler, Richard 里夏德·厄勒

O'Neill, Eugene 奥尼尔

Ophüls, Max 马克斯·奥菲尔斯

Oppenheimer,Paula 保拉·奥本海默

Otway, Thomas 奥特威

Das gerettete Venedig 得救的威尼斯

P

Pannwitz, Rodolf 潘维茨

Petzold, Alfons 阿尔方斯·佩措尔德

Dämmerung der Herzen 心灵的曙光

Das Ewige und die Stunde 永恒和瞬间

Das rauhe Leben 严酷的生活

Der feurige Weg 火红的道路

Der Pilgrim 朝圣者

Der stählerne Schrei 钢铁的嘶鸣

Einkehr 沉思

Erde 大地

Gesicht in den Wolken 云中的面孔

Krieg 战争

Seltsame Musik 蹊跷的音乐

Totentanz 亡灵舞

Trotz alledem 勇往直前

Volk, mein Volk 人民,我的人民

Polenz,Wilhelm von 威廉·冯·波伦茨

Der Büttnerbauer 比特纳的农民

Der Pfarrer von Breitendorf 布莱滕多夫村的牧师

Grabenhäger 沙丘

Thekla Lüdekind 特克拉·吕德金特

Popp, Adelheid 阿德尔海德·波普

Die Jugendgeschichte einer Arbeiterin von ihr selbst erzählt 一个女工的青年时代

Preczang, Ernst 恩斯特·普雷昌

Der verlorene Sohn 回头的浪子

Im Strom der Zeit 在时代的洪流里

Töchter der Arbeit 劳动的女儿

Prinsheim,Alfred 阿尔弗雷德·普林斯海姆

R

Regler, Gustav 古斯塔夫·雷格勒

Rehberg, Hans 汉斯·雷贝格

Der Große Kurfürst 大选侯

Friedrich I 弗里德里希一世

Friedrich Wilhelm I 弗里德里希·威廉一世

Kaiser und König 皇帝和国王

Rehfisch, Hans Josè 汉斯·约瑟·雷菲施

Die Affaire Dreyfus 德雷福斯案件（与威廉·赫尔措格合作）

Reinhardt, Max 马克斯·赖因哈特

Reinhart, Werner 维尔纳·赖因哈特

Remark, Erich Paul 埃里希·保尔·雷马克

Remarque, Erich Maria 埃里希·马利

夜的故事
Die Hundert Tage 百日
Die Kapuzinergruft 先王陵寝
Die Rebellion 反叛
Hotel Savoy 萨伏伊饭店
Hiob 约伯
Radetzkymarsch 拉德茨基进行曲
Rechts und links 右和左
Tarabas 塔拉巴斯

Rubiner, Ludwig 路德维希·鲁比纳

Runge, Wilhelm 威廉·伦格

S

Sachs, Nelly 内莉·萨克斯
Die Suchende 寻觅者
Eli 以利
Fahrt ins Staublose 进入无尘之境
Flucht und Verwandlung 逃亡与变迁
Glühende Rätsel 炽热的谜
In den Wohnungen des Todes 死神的寓所
Legenden und Erzählungen 传说与短篇小说
O die Schornsteine 噢,烟囱
Späte Gedichte 晚期诗歌
Sternverdunkelung 星光暗淡
Suche nach Lebenden 寻找生者
Teile dich, Nacht 夜,你分开吧

Schaeffer, Albrecht 阿尔布雷希特·舍费尔
Amata 阿玛塔
Das Haus am See 湖畔之家
Der göttische Dulder 神的受难者
Die Sage von Odysseus 奥德修斯的传说
Griechische Helden-Sagen 希腊英雄传说
Helianth 向日葵
Homerus: Ilias 荷马的伊利亚特
Homerus: Odyssee 荷马的奥德赛
Kaiser Konstantin 君士坦丁大帝
Meerfahrt 航海
Mythos 神话
Parzival 帕尔齐法尔
Schöpfungsgeschichte der Menschheit 人类创世史

Schaffner, Jakob 雅各布·沙夫纳
Eine deutsche Wanderschaft 德国漫游
Kampf und Reife 斗争与成熟

Salin, Edgar 埃德加·扎林

Salomé,Lou von (Lou Andreas -Salomé) 露·冯·莎乐美(露·安德列亚斯-莎乐美)

Salten,Felix 费利克斯·扎尔滕

Sammu-ramat (希腊语为 Semiramis) 萨姆-拉玛特

Sartre, Jean-Paul 萨特

Schaukal, Richard von 里夏德·冯·绍卡尔
Buch der Seele 心灵集
Eherne Sonette 钢铁十四行
Gedichte 诗集
Gezeiten der Seele 心灵的潮汐
Heimat der Seele 心灵的故乡
Herbsthöhe 秋高气爽
Jahresringe 年轮
Kindergedichte 童诗
Kriegslieder aus Österreich 奥地利战歌
Meine Gärten 我的花园
Neue Verse 新诗歌
Pierrot und Colombine oder Das Lied von der Ehe 小丑和村姑,或婚姻之歌
Sehnsucht 渴望
Spätlese 采摘晚秋葡萄
Tage und Träume 岁月和幻梦
Verse 诗歌

Weiskopf, Franz Carl 弗朗茨·卡尔·魏斯科普夫

Weiβ, Ernst 恩斯特·魏斯

Weiss, Peter 彼得·魏斯

Die Ermittlung 调查

Wells, Herbert George 威尔斯

Weltsch, Felix 费利克斯·韦尔契

Werfel, Franz 弗朗茨·韦弗尔

Beschwörungen 咒语

Bocksgesang 山羊之歌

Das Geheimnis eines Menschen 一个人的秘密

Das Lied von Bernadette 贝娜黛特之歌

Das Reich Gottes in Böhmen 波希米亚的天国

Der Abituriententag 中学同窗

Der Gerichtstag 审判日

Der veruntreute Himmel 被侵吞的天空

Der Weltfreund 世界之友

Die arge Legende vom gerissenen Galgenstrick 绞刑架的绳索断了——一个闻所未闻的传说

Die Entfernung 疏远

Die Mittagsgöttin 正午女神

Die Troerinnen 特洛伊女人

Die vierzig Tage des Musa Dagh 穆萨·达格的四十天

Einander 彼此

Eine blaβblaue Frauenschrift 一封淡蓝色笔迹的女人来信

Gedichte aus 30 Jahren 三十年诗集

Geheimnis eines Menschen 一个人的秘密

Hoteltreppe 旅店的楼梯

Jacobowsky und der Oberst 雅科波夫斯基与上校

Juarez und Maximilian 尤阿雷茨和马克西米利安

Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig 凶手无罪,罪在死者

Paulus unter den Juden 保卢斯在犹太人中

Schlaf uns Erwachen 睡眠与觉醒

Schweiger 沉默寡言的人

Spiegelmensch 镜中人

Stern der Ungeborenen 未降生者之星

Trauerhaus 灵堂

Verdi 威尔第

Wir sind 我们是

Wessel, Horst 霍斯特·韦塞尔

Die Fahne hoch! 高举旗帜!

Horst-Wessel-Lied 霍斯特·韦塞尔之歌

Westhoff, Clara 克拉拉·韦斯特霍夫

Westphal, Clara 克拉拉·韦斯特法尔

Whitman, Walt 惠特曼

Wiechert, Ernst 恩斯特·维歇特

Das einfache Leben 简朴的生活

Der Dichter und die Zeit 诗人及其时代

Der silberne Wagen 银车

Der Totenwald 死亡之林

Der Totenwolf 死狼

Der Wald 森林

Der weiβe Büffel oder von der groβen Gerechtigkeit 白水牛,或伟大的正义

Die Flöte des Pan 潘神之笛

Die Majorin 少校夫人

Wild, Reiner 赖纳·维尔德

Wildenbruch, Ernst von 恩斯特·冯·维尔登布鲁赫

Wille, Bruno 布鲁诺·维勒

Winckler, Josef 约瑟夫·温克勒

Wittgenstein, Ludwig 路德维希·维特根施泰因

Wohryzek, Julie 尤丽叶·沃吕泽克

Z

Ein voller Erdentag. Gerhart Hauptmann, Werk und Gestalt 充实的人生
Ein Weg zu Schiller 走向席勒
Eine Liebesgeschichte 爱情故事
Eine Weihnachtsgeschichte 圣诞故事
Frauensee 女人湖
Katharina Knie 走钢丝演员卡塔琳娜·克尼
Kreuzweg 十字路口
Pankraz erwacht 潘克拉茨的觉醒
Salware oder Die Masgdalena von Bozen 萨尔瓦蕾,又名博岑的玛格达莱娜
Schinderhannes 绿林英雄辛德汉纳斯

Zur Mühlen, Hermynia 赫尔米妮娅·楚尔·米伦
Als der Fremde kam 外国人来了
Unsere Töchter, die Nazinen 我们的女儿是纳粹分子

Zweig, Arnold 阿诺尔德·茨威格
Das Beil von Wandsbek 万兹贝克之斧
Das Kind 孩子
De Vriendt kehrt heim 德·弗连特还乡
Der groβe Krieg der weiβen Männer 白人大战
Der Streit um den Sergeanten Grischa 格里沙中士案件
Die Bestie 野兽
Die Feuerpause 停火
Die Novellen um Claudia 克劳迪娅的故事
Die Zeit ist reif 时机成熟
Einsetzung eines Königs 国王登基
Erziehung vor Verdun 凡尔登的教训
Familie Klopfer 克洛普夫家纪事
Frühe Fährten 以前的足迹
Gerufene Schatten 唤来的影子
Grabrede auf Spartakus 在斯巴达克墓前的悼词
Junge Frauen von 1914 1914 年的年轻女子
Regenbogen 虹
Traum ist teuer 梦是珍贵的

Zweig, Lotte 洛蒂·茨威格

Zweig, Stefan 斯蒂芬·茨威格
Amokläufer 热带癫狂症患者
Balzac.Der Roman seines Lebens 巴尔扎克
Baumeister der Welt 世界的建筑师
Brief einer Unbekannten 一个陌生女人的来信
Clarissa 克拉丽莎
Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens 艺术创作的奥秘
Das Lamm des Armen 穷人的羔羊
Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin. Kleist. Nietzsche 斗恶魔:荷尔德林、克莱斯特、尼采
Die frühen Kränze 昔日的花环
Die gesammelten Gedichte 诗集
Die schweigsame Frau 沉默寡言的女人
Die Welt von Gestern 昨日的世界
Drei Dichter ihres Lebens: Casanova. Stendhal. Tolstoi 三作家:卡萨诺瓦、司汤达、托尔斯泰
Drei Meister: Balzac. Dickens. Dostojewski 三大师:巴尔扎克、狄更斯、陀斯妥耶夫斯基
Erstes Erlebnis 初次经历
Jeremias 耶利米
Joseph Fouché 约瑟夫·富歇
Maria Stuart 玛丽亚·斯图亚特
Marie Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters 玛丽·安东内特
Rausch der Verwandlung 变形的陶醉
Romain Rolland 罗曼·罗兰

Schachnovelle 国际象棋的故事

Silberne Saiten 银弦集

Sternstunden der Menschheit 人类命运的转折点

Tersites 忒耳西忒斯

Ungeduld des Herzens 永不安宁的心

Verwirrung der Gefühle 感情的迷惘

Vierundzwangzig Stunden aus dem Leben einer Frau 一个女人一生中的二十四小时

Volpone 沃尔波纳

二 专名及其他

A

absurdes Theater 荒诞派戏剧

Agamemnon 阿伽门农

Akademische Zeitschrift 《学刊》杂志

Anthroposophie 灵智学

Anthroposophische Gesellschaft 灵智学会

Ästhetismus 唯美主义

B

Bauernfeldpreis 鲍恩费尔德奖

Berliner Monatshefte für Literatur,Kritik und Theater 《柏林月刊》

Berlinner Roman 柏林小说

Berliner Sezession 柏林分离派

Berliner Volks-Zeitung 柏林《人民报》

Blätter für die Kunst 《艺术之页》

Blut-und-Boden-Literatur 血统与土地文学

Blut-und-Boden-Mythologie 血统与土地神话

Bohème 我行我素的流浪文艺家和文艺家团体

Bund der Werkleute auf Haus Nyland 尼兰德之家劳工文学社

Bürger-Zeitung 《市民报》

Burgtheater 城堡剧院

C

Café Central 中心咖啡馆

Cafe Griensteidl 格里恩施泰德尔咖啡馆

D

Dame 《女士》杂志

Das Blutgericht 《血腥的法庭》

Das junge Deutschland 青年德意志

Das Theater 《戏剧》杂志

Das Zwanzigste Jahrhundert 《二十世纪》

Décadence/ Dekadenz 颓废主义

Der Berliner Roman 柏林小说

Der Bund 《联盟报》(伯尔尼)

Der Kunst um der Kunst willen 为艺术而艺术

Der Kunst um des Lebens willen 为生活而艺术

Der Sozialdemokrat 《社会民主党人报》

Der Tag 《日报》

Deutsche Akademie für Dichtung; Deutsche Dichterakademie; Sektion (für) Dichtkunst der Deutschen Akademie der Künste 德国文学科学院

Deutsche Bühne “德意志舞台”
Deutsche Erzähler 《德语小说选》
Deutsche Volksfront 德国人民阵线
Deutsches Lesebuch 《德语读本》
Deutsches Theater 德国剧院
Deutsches Volkstheater in Wien 维也纳德意志人民剧院
Die Gesellschaft 《社会》周刊
Die Gesellschaft 社会(自然主义团体)
Die Jüngstdeutschen 最年轻的德国人
Die Moderne 《现代派》半月刊
Die neue Rundschau 《新展望》
Die Neue Zeit 《新时代》
Die Sturm-Bühne 风暴剧场
Die Zeit 维也纳文学周刊《时代》
Die Zukunft 《未来》
Diebskomödie 窃贼喜剧
dramaticshe Traumdichtung 梦幻剧
Durch 突破协会

E

Elektra 厄勒克特拉
Eurydice 欧律狄克
Evolutionstheorie 进化论
Expressionismus 表现主义

F

Figaro Littéraire 《费加罗报》
Fin de siècle 世纪末
Freie Assoziation 自由协会
Freie Bühne “自由舞台”剧院
Freie Bühne (für modernes Leben) 《自由舞台》杂志(1894 年改名《新德国展望》, Neue deutsche Rundschau;1904 年起改名为《新展望》,Die Neue Rundschau)
Freie Volksbühne “自由人民舞台”剧院
Friedrichshagener Dichterkreis 弗里德里希斯哈根诗社

G

Gedankenstrom 意识流
Genetik /Vererbungslehre 遗传学
George-Kreis 格奥尔格派
Gesellschaft für modernes Leben 现代生活社
Goethe-Archiv 歌德档案馆
Goethe-Preis 歌德奖
Gorgo 高尔戈
Grillparzer-Preis 格里尔帕策奖
Groβer Preis der Schweizerischen Schiller-stiftung 瑞士席勒基金会大奖

H

Heimat,Blätter für Literatur und Volkstum 《故乡》
Heimatdichtung/-literatur 乡土文学
Heimatliteraturbewegung 乡土文学运动
Herakles 赫拉克勒斯
Hofoper(Wien) (维也纳)宫廷歌剧院

I

Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur 插图本《德国文学史》
Impressionismus 印象主义

Innerer Monolog 内心独白

Internationaler Schriftstellerkongreβ zur Verteidigung der Kultur 国际作家保卫文化大会

Irrationaliamus 非理性主义

J

Jahrbuch für geistige Bewegung 《精神运动年鉴》

Jugend 《青春》

Jugendstil 青春风格

Jung-Berlin 青年柏林

Jung-Wien/ Junges Wien/ Jungwiener 青年维也纳

Junges Deutschland 青年德意志

Junghegelianer 新黑格尔主义

Jüngstdeutsche 最年轻的德国人

Jüngstes Deutschland 最年轻的德意志

K

Kleines Schauspielhaus 小剧场

konsequenter Naturalismus 彻底的自然主义

Königlich Bayerischer Maximiliansorden 皇家巴伐利亚马克西米利安勋章

Königliches Schauspielhaus 皇家剧场

Kosmiker-Kreis 宇宙派

kosmischer Mystizismus 宇宙神秘主义

Kosmische Runde 宇宙社

Kreis um die Brüder Hart 哈特兄弟派

Kriegsfürsorgeamt 战时救济局

Kritische Waffengänge 《批判的战斗》

Kritisches Jahrbuch 《批评年鉴》

Künstlerdrama 艺术家戏剧

L

l'art pour l'art 为艺术而艺术

Lebensphilosophie 生命哲学

Leipziger Volkszeitung 《莱比锡人民报》

Lessing-Theater 莱辛剧院

M

Manifeste symboliste 《象征主义者宣言》

Märchendrama 童话剧

Maximiliansorden 马克西米利安勋章

Moderne Blätter 《现代之页》

Moderne Dichtercharaktere 《现代诗人的性格》

Moderne Dichtung 《现代文学》(后更名 Moderne Rundschau《现代展望》)

Moderne Rundschau 《现代展望》(原为《现代文学》,Moderne Dichtung)

Münchner Sezession 慕尼黑分离派

Mystiker 奥秘派

Mystizismus 奥秘主义

N

Nationalpreis 1.Klasse für Kunst und Literatur der DDR 民主德国国家文艺一等奖

Naturalismus 自然主义

Neue deutsche Rundschau 《新德国展望》杂志 (原名《自由舞台》Freie Bühne

für modernes Leben;1894 年改名《新德国展望》;1904 年起改名为《新展望》, Neue Rundschau)

Neue Freie Presse 《新自由报》

Neue Freie Volksbühne 新自由人民舞台

Neue Rundschau 《新展望》杂志

Neue Sachlichkeit 新实际主义

Neue Zürcher Zeitung 《新苏黎世报》

Neues Theater 新剧院

Neues Wiener Tageblatt 《新维也纳日报》

Neukantianismus 新康德主义

Neu-Neoklassik 新古典主义

Neuromantik 新浪漫主义

Nobelpreis für Literatur 诺贝尔文学奖

Nyland 《尼兰德》

O

Ödipus 俄狄浦斯

Orden Pour le mérite (Friedensklasse) "旌尔殊勋"和平勋章

Orpheus 俄耳甫斯

Österreichische Bibliothek 《奥地利文库》

P

Pan 《潘神》

Pessimismus 悲观主义

Phantasus 方塔苏斯(造梦神)

Poésie pure 纯诗歌

Positivismus 实证主义

Pragmatismus 实用主义

Preuβische Akademie der Künste 普鲁士艺术科学院

Psychoanalyse 精神分析,心理分析

R

Realismus 现实主义

Residenz-Theater 京都剧院

S

Salzburger Festspiele 萨尔茨堡艺术节

Schillerpreis 席勒奖

Schutzverband Deutscher Schriftsteller 德国作家保护协会

Seelenwelt 灵界

Sektion (für) Dichtkunst der Preuβischen Akademie der Künste 普鲁士艺术科学院文学院

Sekundenstil 分秒必录的文风

Sezession 分离派

Sezessionsbewegung 分离派运动

Simplicissimus 《辛普里齐西木斯》(又名《痴儿》)

Sozialdrama 社会剧

soziale Groβstadtromane 大城市社会小说

Sozialistengesetz 《反社会党人非常法》

Spartakusbund 斯巴达克同盟

Sphinx 斯芬克司

Spiritismus 唯灵论

Sturm und Drang 狂飙突进

Symbolismus 象征主义

T

Tägliche Rundschau 《每日评论》

Tendenzlyrik 倾向诗

Tragikomödie 悲喜剧

U

Umsturzdrama 颠覆剧

V

Verein Freie Bühne "自由舞台"协会

Vereinigung Freie Volksbühne "自由人民舞台"协会

Vererbungslehre/ Genetik 遗传学

W

Wiener Hofoper 维也纳宫廷歌剧院

Wiener Moderne (Jung-Wien) 维也纳现代派,即青年维也纳

Wiener Sezession 维也纳分离派

Willensphilosophie 唯意志论

Z

Zeit im Bild 《时代画报》

Zionismus 犹太复国主义

参考书目

1. *Die illustrierte Geschichte der deutschen Literatur.* sechs Bde.Von Anselm Salzer und Eduard von Tunk, revidierte und erweiterte Neuauflage, Zweiburgen Verlag 1987

   Bd. IV: *Vom Jungen Deutschland bis zum Naturalismus*

   Bd. V: *Das 20. Jahrhundert*

   Bd. VI: *Von 1933 bis zur Gegenwart*
2. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Hrsg. von Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert u. a., J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart 1979
3. *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Bd. 9 (1974) und 10 (1978). Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Kaufmann, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin
4. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart.* Von Fritz Martini, Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1991
5. Grundlagen, Stile, Gestalten der deutschen Literatur. Von Friedrich G. Hoffmann und Herbert Rösch, Cornelsen Verlag 1996
6. *Kurze Geschichte der Deutschen Literatur.* Von einem Autorenkollektiv unter Leitung und Gesamtbearbeitung von Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1983
7. *Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert. Vom Vormärz zum Naturalismus.* Von einem Autorenkollektiv unter Leitung und Gesamtbearbeitung von Kurt Böttcher, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1987
8. *Literaturgeschichte des deutschen Sprachraumes. Vom Mittelalter bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts.* Lechner Verlag, Limassol 1995
9. *Kurze Geschichte der deutschen Literatur.* Von einem Autorenkollektiv, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1983
10. *Deutsche Literatur in Schlaglichtern.* Hrsg. von Bernd Balzer und Volker Mertens, Meyers Lexikonverlag Mannheim/Wien/Zurich 1990
11. *Geschichte der deutschen Literatur. Epochen –Autoren –Werke.* Von Hans Gerd Rötzer, C. C. Buchners Verlag Bamberg 1996
12. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur.* Von Kurt Rothmann, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1981
13. *Daten deutscher Dichtung · Chronologischer Abriß der deutschen Lite-*

raturgeschichte, 2 Bde., von Herbert A. und Elisabeth Frenzel,Deutscher Taschenbuchverlag München 1997 (Bd. 1, 30. Aufl.) und 1982 (Bd. 2, 20. Aufl.)

14. *dtv–Atlas zur deutschen Literatur.* Von Horst Dieter Schlosser, Deutscher Taschenbuchverlag München 1996
15. *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus.* Hrsg. von Otto F. Best, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1978
16. *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Neue Sachlichkeit·Literatur im Dritten Reich und im Exil.* Hrsg. von Henri R. Paucker, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1979
17. *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Espressionismus.* Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus. Rowohlt, 1996
18. *Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Hrsg.* von Horst Denkler und Karl Prümm, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1976
19. *Die deutsche Exilliteratur 1933—1945.* Hrsg. von Manfred Durzak, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1973
20. *Der Georg–Büchner–Preis 1951–1987. Eine Dokumentation.* Hrsg. von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Pipetr München Zürich 1987
21. *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*, Bd. 2. Ausgewählt und zusammengestellt von Rudolf Radler, Kindler Verlag München 1994
22. *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen.* Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase und Antal Madl, Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin 1988
23. *Hermann Hesse.Von Bernhard Zeller*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1963
24. *Max Brod über Franz Kafka*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1983
25. *Franz Kafka.* Von Klaus Wagenbach, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1964
26. *Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben.* Von Joachim Unseld, Carl Hanser Verlag München Wien 1982
27. *Thomas Mann. Episches Werk · Weltanschauung ·Leben.* Von Inge Diersen, Aufbau–Verlag Berlin und Weimar 1979
28. *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann. Von Viktor Mann*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976

29. *Rilke.* Von Hans Egon Holthusen, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1958
Arthur Schnitzler. Von Franz Baumer, Colloquium Verlag Berlin 1992
30. *Anna Seghers. Versuch über Entwicklung und Werke.* Von Kurt Batt, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1980
31. *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen.* Von Donald A. Prater, Carl Hanser Verlag München Wien 1981
32. *Theaterlexikon.* Hrsg. von Christoph Trilse, Klaus Hammer und Rolf Kabel, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft Berlin 1978
33. *Reclams Opern – und Operetten – führer.* Hrsg. von Wilhelm Zentner und Anton Würz, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1969
34. *Autorenlexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg.* von Mangred Brauneck unter Mitarbeit von Wolfgang Beck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1995
35. *Deutsches Schriftstellerlexikon.* Hrsg. von Günter Albrecht, Kurt Böttcher u. a.,Volksverlag Weimar 1960
36. *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts.* Neubearbeitet von Kurt Böttcher, Herbert Greiner –Mai und Kurt Krolop,VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1987
37. Kulturgeschichtliche Tabellen zur deutschen Literatur. Bd. 2. Hrsg. von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Günter Albus, Volkseigener Verlag Volk und Wissen Berlin 1987
38.《德国近代文学史》(上、下册),苏联科学院编,人民文学出版社,1994
39.《现代主义文学研究》(上、下册),袁可嘉等编选,中国社会科学出版社,1989
40.《表现主义论争》,张黎编选,华东师范大学出版社,1992
41.《鲁迅论外国文学》,福建师范大学中文系编选,外国文学出版社,北京,1982
42. 茅盾:《西洋文学通论》,书目文献出版社,北京,1985
43. 余匡复:《德国文学史》,上海外语教育出版社,1991
44.《走向世界文学 —— 中国现代作家与外国文学》,曾逸主编,湖南文艺出版社,1986
45.《论卡夫卡》,叶廷芳编,中国社会科学出版社,1988
46. 卫茂平:《中国对德国文学影响史述》,上海外语教育出版社,1996
47.〔德国〕卡尔·迪特利希·埃尔德曼:

《德意志史》第 4 卷 (上、下),商务印书馆,北京, 1986
48. 〔德国〕维纳·洛赫:《德国史》(上、中、下),生活·读书·新知三联书店,1976
49. 〔奥地利〕埃里希·策尔纳:《奥地利史》,商务印书馆,北京,1981
50. 〔美国〕威廉·夏伊勒:《第三帝国的兴亡 —— 纳粹德国史》(1–4 册),生活·读书·新知三联书店,1974
51. 〔美国〕彼得·盖伊:《施尼兹勒的世纪:中产阶级文化的形成,1815–1914》,北京大学出版社,2006
52. 〔美国〕彼得·盖伊:《魏玛文化》,安徽教育出版社,2005
53. 〔法国〕里昂耐尔·理查尔:《魏玛共和国时期的德国 (1919–1933)》,山东画报出版社,2005
54. 〔英国〕J. M. 里奇:《纳粹德国文学史》,文汇出版社,2006
55. 〔德国〕艾丽卡·曼:《我的父亲托马斯·曼》,东方出版社,2001

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝德国文学史　　第４卷
作者＝范大灿主编
页数＝５２０
ＳＳ号＝１２０６８８２５
出版日期＝２００８．６